

... وأفل نجم إحسان عباس

• بقلم: عبدالله خلف

رحل فجر يوم الأربعاء الأول من جمادى الثانية 1424 هـ الموافق 30/7/2003م في عمان / الأردن، المؤرخ والكاتب الناقد والمترجم صاحب الموسوعة الفكرية والأدبية والثقافية، الكاتب والعالم الفلسطيني إحسان عباس.. ساهم في الإصدارات الثقافية الكويتية وكان له العدد الثاني من سلسلة عالم المعرفة «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» وكتب عدة مقالات في مجلة «العربي» منذ أوائل الستينيات من القرن الماضي.

ولد إحسان عباس في فلسطين بقرية عين غزال سنة 1920 وهي ضمن ما يزيد على 400 قرية ومدينة أزلتها إسرائيل من الخريطة الفلسطينية، وعين غزال كانت بقرب مدينة حيفا..

درس إحسان عباس في قريته الابتدائية، وأنهى الإعدادية في صفد، ثم الكلية العربية في القدس. ثم تولى التدريس، بعدها ذهب إلى القاهرة حيث التحق بجامعة القاهرة سنة 1948. وبعد حصوله على الليسانس عاد إلى التدريس في الجامعة السودانية في مادة الأدب العربي.

وبدأت رحلته مع الكتاب فكان له كتابه الأول عن ديوان عبدالوهاب البياتي (أباريق مهشمة) سنة 1955، وانصرف إلى النقد الأدبي والسير والتاريخ..

وانشغل إحسان عباس في تحقيق مجموعة من أمهات الكتب التراثية، وترجم إلى العربية كتباً في النقد والتاريخ.

ومن كتبه في السير والتحقيق: الحسن البصري، وأبو حيان التوحيدي، والشريف الرضي، وجوانب من تاريخ الأندلس ورسالة التعزية لأبي العلاء المعري، وكتب عن رسائل ابن حزم الأندلسي، و«فضل المقال في شرح كتاب الأمثال» لأبي عبيد البكري بالاشتراك مع عبدالمجيد عابدين، وجوامع السيرة لابن حزم مع ناصر الدين الأسد، «التقريب لحد المنطق» لابن حزم، وديوان ابن حمديس الصقلي، وديوان الرصافي، وديوان القتال الكلابي، وديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري، وشعر الخوارج، والشعر العربي في المهجر بالاشتراك مع محمد يوسف نجم، وترجم (فن الشعر) لأرسطو، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن، وكتاب «يقظة العرب» لجورج أنطونيوس، ودراسات في الأدب العربي لفون جرنباوم، ودراسات في الحضارة الإسلامية.

وهكذا هو إحسان عباس كاتب موسوعي غزير الإنتاج في البحث وتأليف حتى قيل إنه ترك 25 مؤلفاً في النقد والسير والتاريخ، وحقق ما يقارب من 52 كتاباً وترجم 12 كتاباً في الأدب والنقد والتاريخ.

قال الأستاذ رضوان السيد إنه سأل كلاً من طه حسين والعقاد ومحمود شاعر عن إحسان عباس فكان جوابهم «إنه في طليعة الجيل اللاحق لجيلهم» وأشار إلى تحقيقاته الأندلسية وتحقيقه لكتاب وفيات الأعيان لابن خلكان، وعندما قابله وتحدث معه عن الأعمال التي يقوم بها فقال إن لديه مشروعان: التحقيق في كتاب الذخيرة لابن بسّام والآخر «تأثير الأدب اليوناني في الأدب العربي من خلال الترجمات ونقد الشعر في التراث النقدي العربي القديم».. كما حدثه عن (غربة الروح) التي تشبث بها أبو حيان التوحيدي بعد أن عزّ عليه الملاذ.. ويقول إنه شاهده في فترة السبعينيات وهو يكتب آلاف الصفحات بخطه الجميل الأنيق منشغلاً في تحقيق وفيات الأعيان والتذكرة الحمدونية ومعجم الأدباء لياقوت الحموي، وتاريخ النقد الأدبي.

أما في الثمانينيات والتسعينيات بعد مغادرته لبيروت واستقراره في عمان فإنه انكب على كتابة تاريخ بلاد الشام الذي أنجز منه ثمانية أجزاء، وصل فيه إلى مشارف العصر العثماني.

ويقول عنه رضوان السيد: عندما كنت في ألمانيا ألتقي الدراسة خالطت بعض الأساتذة المستشرقين وكانوا على علم بالأستاذ إحسان عباس، ومن حُبهم له كانوا يسمونه على سبيل التحبب (قمر الزمان). وقال عنه الأستاذ مانغريد أولمان الذي لا يزال منذ أربعين عاماً يصدر أجزاء متوالية من المعجم التاريخي للغة العربية:

أحسب أن هذا الرجل ينظر بنور الله، كما يعبر الصوفية، لأنه لا يعجزه شيء في تراثكم الكتابي الهائل.. نحن يا رضوان نقضي عشرات السنين للتعلم في

ناحية معينة في التراث العربي ولا نكاد نفلح، وإحسان عباس ينتج جديداً وأصيلاً في كل المجالات حتى في الفقه حيث كان له كتاب (الخراج لأبي يوسف الفقيه)، وقال عنه أولمان: إن عباس في طليعة نقاد الأدب العربي الحديث من أين للرجل هذه المعرفة الثرة وهذا العلم الفذ وذلك التضلع من الثقافة المعاصرة وذلك الوقت المبارك.. انتهى كلام أولمان لرضوان السيد (جريدة الحياة 31 / 7 / 2003).

ومن نفس المرجع قال عنه جابر عصفور:

إنه أحد النقاد النادرين الذين لا يوجدون في ثقافتنا العربية إلا على سبيل الاستثناء، ويمتاز أنه يجمع بين الخبرة التراثية بعلم العرب والوعي المعاصر بتيارات الأدب والنقد في العالم الأوروبي والأمريكي وجمع بين أصالة المعرفة ومعاصرة المعالجة والاختيار وبصيرته النقدية ظلت تنقذه دائماً من عمى النظريات ذات الرؤية المحدودة.

أما الأستاذ فخري صالح فقال عنه:

إحسان عباس من النقاد العرب فهو لم يكتف بالترجمة والتعريف بالمدارس النقدية الحديثة بل كتب في الشعر العربي المعاصر من رؤى تلك المدارس الجديدة في زمنه. ولعل كتابيه الأساسيين عن حركة الشعر العربي عن البياتي والسياب هما ثمرة الاتصال بالنقد الغربي في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي.

إحسان عباس قرأ آفاق الشعر العربي في القرن العشرين من خلال النظر إلى مواقف الشعراء من الزمن والمكان والتراث والحب والمجتمع، وأثارت كتاباته عاصفة عند الكتاب في حينه.

وقال عنه فخري صالح إنه لم يكتف بالكتابة النقدية أو التحقيق في أمهات الكتب العربية أو ترجمة الكتب الكلاسيكية في النقد الإنجلو ساكسوني بل إنه صرف حوالى السنة ونصف السنة من عمره يترجم رواية الكاتب الأمريكي الشهير هيرمان ملفيل (موبي ديك) ويعيد كتابتها بالعربية رغم أنه تمارس في ترجمة الكتب النقدية والفلسفية، وبلغت صفحات هذه الرواية المترجمة ما يزيد على التسعمائة صفحة.

هكذا جمع إحسان عباس بين فنون الكتابة في النقد والتحقيقات والسير والترجمة وكان آخر الأدباء الموسوعيين الذين كتبوا في مواضيع مختلفة.. هذا الرجل الذي عاش في غربة متواصلة منذ أن أرغمه الاحتلال الإسرائيلي لبلاده أن يترك قريته وبعد ذلك أزيلت مع المئات من القرى والمدن كما تزال الآن منازل وأحياء، إن مرارة الغربة فجرت عنده عبقرية الإبداع، وهذه المرارة خلقت عنده الأفكار النيرة.. رحم الله الكاتب العملاق إحسان عباس..

الأثر السكاني

لا أحد يمكنه أن يتجاهل تلك العلاقة الجدلية التي تصل الأديب بمحطة الاجتماعي والسياسية والاقتصادي والثقافي العام الذي ينتمي إليه «فالأديب مؤسسة اجتماعية، أدواته اللغة وهي من خلود المجتمع.. أضف إلى ذلك أن الأدب يمثل الحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة. فالشاعر نفسه عضو في مجتمع منغمس في وضع اجتماعي معين ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة كما أنه يخاطب جمهوراً مهماً كان افتراضياً»، غير أن الإشكال يطرح حين نود رسم الحدود الفاصلة بين المجالين معاً، مجال المنتج (الأديب)، ومجال المحيط أو (المناخ) الذي ساهم في إبراز هذا الأديب.

لقد تعددت الإجابات وتنوعت زوايا النظر إلى هذه العلاقة. إلا أن اللافت للنظر هو تلك الهيمنة الملحوظة لمناهج وأساليب تحليل الظاهرة الأدبية من منظور خارجي، امتدت

الدراسات الأدبية



• بقلم: د. حسن مسكين

ملامحه إلى فترات غير بعيدة نسبياً مقارنة بما يعرف الآن بالمناهج (الحديثة).

إلا أنه - وأمام هذا التماذي في إسقاط عوامل خارجية على الأدب وتفسيره انطلاقاً من البنيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية - ظهرت مناهج أخرى، حاولت أن تعيد الاعتبار لمكانه الظاهرة الأدبية، وذلك بالتخلي عن دراستها وتحليلها من منطلقات الواقع وإفرازاته، لتنتقل من تعامل خاص مع الأدب، أساسه (النص) وهذا ما يعرف بالمناهج (الداخلية).

وقد كان لظهور اللسانيات (Lin- guistique) بوصفها الدراسة العلمية للغة الأثر الأكبر في شيوع هذا النوع من المناهج التي تتناول الأثر الأدبي من داخلها أو كما يقول المنظر الأكبر لللسانيات (دوسوسير): «اللسانيات هي دراسة اللسان في ذاته ولذاته»، ذلك أن (اللغة) هي الموضوع الأساس ينطلق منه الحل لكشف ماهية وطبيعة ووظيفة النص، انطلاقاً من هذه الرؤية الخاصة للغة، في حين نجد أن تشومسكي يركز على المنحى العقلاني، حيث اللعبة ملكة فطرية منظمة ومتميزة أي أنها استعداد فطري يولد مع الإنسان ويتطور تبعاً لنوع الظروف، لتخرج في الأخير من حال الكمون إلى حال التحقق من هنا نجد تشومسكي يتحدث عن مفاهيم خاصة مثل: (القدرة - الكفاءة - الإنجاز - الإرادة) إلى غيرها من المفاهيم المرتبطة بإنجاز اللغة.

وتظهر أهمية هذا العلم الجديد

الأسلوبية التكوينية تستفيد من الجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية للأدب

التمييز بين الكلام واللغة كان أبرز تحول في مسار تحليل الأدب

التنوع والتمايز والاختلاف، خاصة إذا ما ربطنا هذه العناصر بالمفاهيم المشار إليها سابقاً، سواء عند شومسكي أو سوسير.

إن عمل اللساني يمكن في وصف وتفسير اللغة وفق هذا المعطى أي تحديد ووصف وتفسير البنى اللغوية انطلاقاً من مستوياتها: الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية. من هنا كان هذا الخروج من البحث في المحيط والعوامل الخارجية إلى البحث في بنيات النص ضرورياً، سواء تعلق ذلك بالشعر أم القصة أم الرواية.

وقد ساهمت هذه الرؤية (الجديدة) في التعامل مع الظاهرة الأدبية في إغناء العمل الأدبي عموماً والتحليل والنقد خاصة، مما انعكس إيجاباً على مختلف النتاجات سواء تعلق الأمر بالتنظيرات أو التطبيقات، حيث بدأ الاهتمام بعناصر هامة مثل: (الوظائف والحكي والسرد والوحدات الفرعية والأساسية والعوامل من ذات وموضوع ومساعد ومعارض وشخص دلالية أخرى وعلاقات هذه الأخيرة بالأمكنة والأزمنة والتشاكلات، وغيرها من المستويات والعلاقات التي تكفل للنص السردي انسجامه ووحدته في حين انصب الاهتمام في مجال الشعر على التكرارات والتنويعات في مجال الأصوات والموضوعات والصفات والمفردات وأصنافها والمركبات الكلامية وأنماطها وأنواع الأمل وسماتها والحقول الدلالية والعلاقات بينها والصور وأبعادها الجمالية

الذي ظهر في مطلع القرن العشرين حينما ننظر في المبادئ التي قام عليها وهي مبادئ (علمية) هي: الاقتصاد - الانسجام - الشمول - الوضوح المنهجي - البساطة في عرض القواعد واستخلاص النتائج - طرح الفرضيات التي يتم التدليل على صحتها من خلال التجارب - الوحدة والوحدة والتماسك - الموضوعية.

إن أبرز انطلاقة شكلت تحولاً في مسال تحليل الأدب هي تلك الفكرة الصادرة عن دوسوسير والقائلة بضرورة التمييز بين الكلام (parole) واللغة (Language): فاللغة هي مجموعة القواعد الموجودة عند كل الناس فهي (جماعية) أما الكلام فهو فردي، لأنه يشكل التجسيد أو الإنجاز أو التحقق (الفردي) لتلك القواعد إن شفهياً أو كتابة، غير أن الارتباط بينهما وثيق إلى درجة كبيرة، ذلك أن «وجود كل واحد منهما يفترض وجود الآخر ويقتضيه: فاللسان ضروري لكي يعقل الكلام ولكي يحدث آثاره، ولكن الكلام أيضاً ضروري لكي يستقيم اللسان ويستقر.. يوجد إذن بين الكلام واللسان نوع من التعلق، فاللسان هو في ذات الوقت أداة للكلام ونتاج له، ولكن هذا لا يمنع من كونهما أمرين متمايزين أشد التمايز: فاللسان موجود في الجماعة في صورة انطباعات وآثار موضوعية في دماغ كل فرد»، أما الكلام فهو تحقيق صورة من صور اللسان حسب تعدد وتنوع واختلاف الأفراد. وهذا ما يفسر لنا داخل مجال الإبداع حيث

دون أن يعني هذا الاختيار أية مفاضلة معيارية تقلص من الإمكانيات العلمية التي تتيحها باقي الاتجاهات الأخرى.

I- الاتجاه «الشعري»:

الشعرية فرع من فروع اللسانيات «تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة وبالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية». بهذا التحديد حاول (ياكبسون) أن يزيل اللبس الذي قد ينشأ عن هذه التسمية، التي اقترنت في ذهن المتلقي بالشعر، مركزاً على خاصية (المهيمن) منها في كل النصوص أو الخطابات أو الأجناس الأدبية، مشدداً من جهة أخرى على العلاقة بين الشعرية واللسانيات، انطلاقاً من تحديد الموضوع والطريقة التي يعالج بها ضمن هذا المجال القائم على إجابة واضحة ومحددة عن سؤال محورية هو: «ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ (وبالتالي) بما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع للسلوكيات اللفظية، فإن الشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول بين الدراسات الأدبية، (ذلك) أن الشعرية تهتم

والبلاغية والأبنية التي تضمن ذلك الانسجام والترابط والوحدة التي يسعى إليها الأديب دون تجاهل علاقات هذه المقومات وتجلياتها بالمتلقي الذي لم يعد مستقبلاً فحسب، بل منتجاً أو مساهماً في عملية إنتاج النص.

هكذا إذن نمت الدراسات المرتبطة بعالم النص في مفهومه الواسع والجديد بتواز مع التطور الهائل الذي شهده درس اللساني بجميع فروعه، ومما ساعد على هذا الارتباط بين البحث الأدبي واللساني هو أن «استراتيجية التعامل هي نفسها استراتيجية لسانيات، بنوية أساساً، تعتمد مقولات كبرى كالبنية /العلاقات /النموذج. التمييز بين الآني والدياكروني. إلا أن تعامل البحث الأدبي مع اللسانيات لم يتوقف عند حدود طروحات نظرية لسانية، بل إن بعض الباحثين (الأدباء) أنفسهم طوروا أجهزتهم المفاهيمية بتطور البحث اللساني (كما نجد عند كريماس نفسه)، مفاهيم النحو التوليدي وظفت وإن غير فحواها من ذلك مفاهيم: التحويل /البنية العميقة /البنية السطحية».

لقد أثمرت هذه العلاقات بين درس اللساني والأدبي نتائج كثيرة، ونظريات متنوعة ساعدت كلها على مزيد من الوعيد بأبعاد النص الأدبي الجمالية، وإثراء التحاليل التي أفرزت بدورها اتجاهات عدة تسعى إلى فهم آليات وعوالم النص فهما أكثر دقة وشمولية، غير أننا سنكتفي هنا بالتطرق إلى اتجاهين كبيرين فقط،

تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع.. تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته»، على أن الأدب يشمل المنتج والمتلقي معا في عمليات متنامية، وغير منتهية بل مفتوحة.

II. الاتجاه الأسلوبي؛

إذا كان دوسويسير قد ميز بين الكلام parole واللغة Langage واللسان Langue، فإن شارل بالي قد استثمر هذا التمييز لينتج أسلوبية خاصة: أسلوبية وصفية Stylistique descriptive تركز على العلاقة التي تصل من جهة الكلام الذي هو خاص باللغة التي هي عامة ومشاع عند كافة الناس. هذا بالإضافة إلى ظاهرة (الاختيار) عند المؤلف والتي توجه المحلل نحو مراعاتها في دراسة الأدب. وقد اعتمدت هذه الأسلوبية على مقوم (الخرق أو الانزياح) كأساس لكشف شعرية الأدب، وتمييز المبدعين ومستوى نتاجاتهم في درجات متفاوتة تبعا للغة المستعملة وكيفيات (تمظهرها) في الخطاب. وقد أكد ميكائيل ريفاتير على هذه العلامة والطرائق الكفيلة بتحقيق وصف منتج بالقول: «وبحكم القرابة بين اللغة والأسلوب، فإنه من المؤمل استخدام المناهج اللسانية في الوصف الدقيق الموضوعي لمسألة الاستعمال الأدبي للغة. ولا يمكن لهذا الاستعمال، باعتباره الوظيفة اللسانية الأكثر تخصصاً وتعقيداً، أن يهمل من قبل اللسانيين».

بقضايا البنية اللسانية تماماً مثل ما يهتم الرسم بالبنى الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنى اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات».

إن المتتبع لمقوع (الوظائف) الذي استند إليه ياكبسون، يدرك أنه وجه الدارس المحلل والمتلقي المشارك إلى موضوع غالباً ما لم يأخذ نصيبه من الاهتمام، رغم دوره الهام في إبراز جمالية العمل الأدبي، وتحديد درجة ومستوى (أدبيته) مقارنة بأعمال أخرى. ذلك أن هذه الجمالية التي هي المطلب الأول في مثل هذه النتاجات، تتقوى كلما كانت الهيمنة الكبرى للوظيفة الشعرية مقارنة بالوظائف الأخرى: (إفهامية أو انفعالية أو مرجعية أو ميتالغوية)، خاصة وأنها تجد حضورها اللافت في جنس الشعر إذا ما قورنت بجنس القصة أو الرواية.

هكذا نجد تودوروف يركز ضمن هذه اللسانية الشعرية على ما يسمى القوانين الشعرية (Les lois poetiques) التي ليست هي النص المقدم بل النص المفترض، الذي يساهم في إنتاجه المتلقي أيضاً بفضل تقديمه لقراءات محتملة، وافتراضات تملأ البياضات والفراغات النصية، وهكذا جاءت «الشعرية فوضعت حداً للتواري القوائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة، التي

والبنية السطحية والعلاقات والتحويل بالإضافة إلى المفاهيم السابقة في اللسانيات الوصفية مثل البنية والدراسة التزامنية والتعاقبية.

أما الأسلوبية التكوينية Gntique فتحاول أن تستفيد من الجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية لفهم وتحليل الأدب متجاوزة بذلك أسلوبية (رولان بارث) التي تؤكد على الجانب الفردي في الأسلوب، لا سيما في تمييزه بين (الكتابة) التي هي جماعية، ودرجتها (صفر) والأسلوب الذي هو خاص من إنتاج مبدع متميز بلغته وأسلوبه وعالمه الجمالي الفردي الذي لم تتحكم فيه قضايا وهموم الجماعة، مادام أنهم عند بارث هو: كيف وبأي أداة يعبر المؤلف وليس عن أي مضمون يعبر.

وإذا ما حاولنا تتبع بعض الاختلافات المنتجة بين هذه التصورات الخاصة بهؤلاء المحللين والباحثين، فإننا نجد أنها لم تقف عند مستوى الآليات فحسب، بل شملت أيضاً التصورات التي كانت تمس مفهوم النص كذلك. فإذا كان (تودوروف) و(ياكبسون) يعتبران أن (النص) وحدة (مغلقة)، فإن (جيرار جينيت) يعتبره نصاً (مفتوحاً)، لأنه مزيج من (نصوص) متنوعة من حيث الجنس والشكل والمحتوى وهو ما يسميه (جامع النص)، استناداً إلى ما كانت تطلق عليه (جوليا كريستيفا) (التناس)، إذ النص: ثمرة لتداخلات نصية، كل نص يستمد وجوده وحياته من نصوص أخرى.

غير أنه لا بد من التمييز بين أسلوبيات: منها ما يؤكد على المؤلف من خلال أسلوبه الفردي الخاص، ومنها ما يمزج بين أسلوب المؤلف والسياق، دون إهمال دور المتلقي وهي التي يقول بها (ريفاتير) وإن كان هذا الأخير يعتبر أن «الخلاف بين الأسلوبيات اللسانية والأسلوبيات الأدبية هو خلاف ظاهري أكثر منه خلافاً واقعياً، ذلك لأن الأسلوبيات اللسانية عندها تمثل الإطار النظري، وإن الأسلوبيات الأدبية تمثل المادة التطبيقية في نقد الأسلوب. وعلى هذا فإن الأسلوبيات اللسانية لا بد أن تعتمد على النصوص الأدبية من أجل استنباط الخصائص الأسلوبية للغة التي تعد الموضوع الرئيس للسانيات الحديثة، وإن الأسلوبيات الأدبية لا بد أن تعتمد في تعريفاتها ومقولاتها ومبادئها على اللسانيات لكي تكون أكثر منهجية وموضوعية، غير أن هذا التصور ينبغي أن لا يحجب عنها كثيراً من الاختلافات، وبخاصة تلك التي تهم الجوانب التقنية في التطبيق على النتاج اللغوي، وذلك مثل الأسلوبية البنائية التي تركز على الإحصاء والجدولة كأسس محورية في عملية التحليل واستخلاص النتائج، كما هو الحال عند (بيير كيرو). كما نجد نمطاً آخر من الأسلوبية قد استفاد أصحابه من اللسانيات التوليدية لتشومسكي حيث تم توظيف النحو التوليدي في تحليل الأدب، وقد ظهر جليات في أعمال (كريماس) من خلال توظيفه لمفاهيم لسانية مثل: البنية العميقة

القائلة بضرورة تحليل أشكال أخرى غير لغوية مثل: الشكل البصري والإشاري والذوقي والبحث في دلالات هذه الأشكال فأتسع بذلك مجال البحث والتحليل من اللغة التي كانت مهيمنة إلى العلامات على اختلافها أي في كل رسالة Message تحدث تواصلاً Communication ممتداً.

لقد أفاد كريماس المحللين فيما يعرف (بعلم دلالة المعنى)، خاصة في مجال السرد، حيث يرى أنه من الضروري الاستناد إلى ما أسماه بالعوامل Les actants وهي: الفاعل والموضوع والمساعد والمعارض والتي اتضحت فيما عرف بالبرامج السردية. كما أكد أمبيرتو إيكو على ما أسماه (العمل المفتوح)، بحيث اعتبر كل عمل منسجم ومحكم عملاً مفتوحاً على قراءات عديدة منتجة، لأنه قائم على عناصر فنية، رمزية، تتيح إمكانية تنوع القراءات والمقاربات. وإن المؤلف حسب إيكو يقدم نصاً ناقصاً على المتلقي أن يتممه) ويسد (فراغاته).

III- النموذج اللساني في الدراسات العربية:

لقد تنبه الدارسون العرب إلى ضرورة الاستفادة من منجزات الدرس اللساني الذي بلغ ذروته في البلاد الغربية. فنادوا بدورهم بالتخلي عن الأساليب (القديمة) في تحليل الأثر الأدبي استناداً إلى السياق الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، أو مفاهيم الابتكار أو السحر أو الخوارق التي

وهذا ما حاولت دراسات تحليلية أخرى أن تستثمره في محاولة إنتاج مقاربات خصبة للنص، مستفيدة مما انتهت إليه اللسانيات التداولية واللسانيات السياقية ولسانيات التلقي مع (إيزو وياوس وريفاتير) وغيرهم ممن اعتبروا أن (النص) نتاج مشترك بين المؤلف والقارئ، لذلك دعوا، من جهة إلى تجاوز التحديد الضيق للأثر الأدبي، ومن جهة أخرى الاستناد إلى تحليل لساني تداولي وسياقي يتجاوز دلالة (الجملة) إلى دلالة (الخطاب) بكل مكوناته من لغة ومقاصد مؤلف وسياق وشروط مقام وتداول وتلقي، وذلك بالتركيز على مقولات أساسية مثل: المقصدية والبؤرة والمحاور والعوامل والعلاقات والبرامج السردية إلى غير ذلك من المقومات المحورية في تحليل الخطاب.

ويمكن القول إن دراسات: كريماس وديكرو وبورس وإيكو من أهم ما أنتج في هذا الفرع من اللسانيات التي أثمرت بدورها نمطاً آخر من التحليل يهتم أساساً (بشكل المعنى) وكافة الأشكال الرمزية والعلاماتية، سواء كانت لغوية أم سمعية أم بصرية أم إشارية أم ذوقية. أضف إلى ذلك أن من مميزاتها الأساسية أنها لا تبحث في المرجع Le rferent ولكنها تفسر (المدلول) Le signifi والعلاقات Les rapports.

لقد نجحت دعوى كل من (ديكرو وبورس وكريماس وجينيت وتودوروف وكريستيفا وإيكو)

طرف الانتقائيين أمراً مستحيلاً. إن الشكلايين في اعتراضهم على المناهج الأخرى أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في ذاتها، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة، وقضايا علمية مختلفة. لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات Objects الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى». معنى هذا أن الهم الأول الذي أصبح يشغل الدارسين هو (النص) أو (داخله)، بدل البحث فيما هو خارجه، متوسلين في بلوغ هذا المسعى بآليات ومفاهيم لسانية، أكدت نجاعتها وإجرائيتها في اكتناه كثير من القضايا اللغوية والأدبية التي كانت من قبل مستترة أو خارج الدراسة والتحليل، مثل: البنية السطحية والعميقة، والمحور الاختياري والتوزيعي والعلاقات والأنموذج والمحور التزامني والتعاقبي والتحويل والعوالم والبرامج إلى غيرها من المفاهيم الأساسية في تحليل ودراسة الأدب سواء كان شعراً أو سرداً، بل إن من الباحثين العرب من اتخذ من الدرس اللساني طريقاً لإعادة قراءة التراث، كما هو الحال في مشروع د. عبد السلام المسدي (المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين) (1976)، و(التكفير اللساني في الحضارة العربية) (1981)، و(التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس) د. حمادي صمود

يصعب تحديد بنياتها وأسرارها. كان طبيعياً أن يخطر هؤلاء الدارسون والباحثون والمحللون في هذا السياق من التحول إلى مناهج تدرس الأدب من داخل بنياته ومكوناته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، وكذا على مستوى الوظائف والسرد والعوامل والمعنى والبرامج السردية إلى غير ذلك من المستويات والوحدات التي تشكل عالم الشعر أو السرد، والتي انبنت بدورها على ركائز لسانية في الأساس.

إن إفادة الباحثين من هذه المناهج (الحديثة) قد أفرز أساليب وطرق تحليل مختلفة، ومتنوعة، لكنها كلها تحاول أن تعيد الاعتبار للنص من حيث هو لغة، تتميز بخصائصها النوعية التي (تفارق) السياسي والاقتصادي والاجتماعي والنفسي، لتشكل عالمها المتفرد، الذي يلزم تعامله (علمياً) وتحليلاً (خاصاً) لا خلط فيه بين المبادئ، ولا مزج فيه بين النظريات المتباعدة من حيث المبدأ والتصور.

ولقد كان هذا المنظور المنطلق الذي سارت منه (الشكلانية) بوصفها أول نموذج يعكس هذا التحول الهام. فبدأ تركيزها منصباً على تلافي الوضعيات التي كانت عليها المناهج السابقة «حيث كان الأدب لا يزال حسب عبارة (فيسيلوفسكي) «أرضاً لا مالك لها» وهذا هو السبب الذي كان يجعل من المستحيل التوفيق بين موقف الشكلايين والمناهج الأخرى، كما كان يجعل قبول موقفهم من

قائمة طويلة من الوحدات الجمالية المتصلة فيها بينها بعلاقات وروابط متنوعة، الهدف منها محاولة إغناء الدلالة بوصف هذه الجمل أنساقاً لوحداث متنوعة، لكنها مرتبطة بعلاقات خاصة.

غير أن من يتأمل ملياً هذا التحليل، يجد عنثاً كبيراً في متابعته واكتناه نتائجه. فرغم ما يبدو عليه من (جدة)، إلا أنه كثيراً ما كان يجنح نحو المبالغة والتهويل، والغلو في عرض القضايا، ومتابعة التحليل، وهكذا فإن نظرة متفحصة في هذا المؤلف توضح هذا المنحى من الغلو، حيث هذا الركام من الترسيمات والجداول والتشجيرات والارقام غير المفهومة، يحاول بها كما يقول الكشف عن بنيات النص الشعري الجاهلي، من خلال بعض النماذج. إلا أن القارئ يجد صعوبة في فك هذه الجداول المعقدة، التي كمان من المفترض أن تساهم في توضيح النص، بدل إغراقه في الغموض، حيث يصبح القارئ مرغماً على أن «يجهد نفسه كثيراً في متابعة الجداول الاحصائية التي تعد تكرار وحدات لغوية، وتلك التي تقدم تحليلاً نحوياً للقصيدة. لكن ذلك الاجتهاد لا يقارن بالحيرة الكاملة والمحاولات المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه بالرسوم التي يفترض أنها توضيحية لبنية النص الشعري، وهي رسوم (دوائر ومتوازيات وأشياء أخرى كثيرة لا تحدها المعلومات الهندسية) تدخل القارئ في متاهة إثر متاهة ليخرج منها في نهاية الأمر مجهداً مرهق الفكر، وقد

(1978)، و(مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب) د. الهادي الطرابلسي (1978). و(نحو قراءة جديدة لنظرية عند الجرجاني) د. أحمد المتوكل (1977)، و(الاتجاه الوظيفي في تحليل اللغة) د. يحيى أحمد يحيى (1989)، و(اللسانيات واللغة العربية) د. عبد القادر الفارسي الفهري (1985).

غير أن اللافت للانتباه هو تلك الدراسات التي حاولت أن تستلهم النموذج اللساني، لتطبقه على أعمال شعرية وسردية مختلفة.

فإذا كنا نقر بأهميتها في تعريف القارئ بالنظريات اللسانية الحديثة، فإننا نتساءل عن (الكيفية) التي تم بها نقل هذه النظريات، وكذا عن مبررات (الاختيار) و(النتائج) التي تم تحقيقها في هذا المجال، خاصة في مثل أعمال: د. حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران) (1976)، و د. حمادي صمود (النور في شعر مصطفى خريف) (1976) و دة. خالدة سعيد (النهر والموت للسياب: دراسة نصية) (1968)، حيث نلمس بوضوح حضور النموذج اللساني البنيوي الوصفي بخاصة في أصوله الأولى، دون الالتفات إلى النماذج اللسانية الأخرى، وبخاصة النموذج لتوليدي (شومسكي) (1957)، هذا الأخير الذي حضر بشكل لافت للانتباه في أعمال د. كمال أبو ديب، خاصة في كتابه (الرؤى المقنعة) (1986) الذي خصه لدراسة بعض عيون الشعر الجاهلي، معتمداً الوصف التشجيري حيث تجده يفرع جمل البيت الواحد إلى

4. التجريب المفرط لكل النظريات المستعارة، دون استحضار الحس النقدي المطلوب.

5. عدم مراعاة خصوصية النص العربي عند التطبيق أو التحليل اللساني.

6. الاغراق في التجريد، والمبالغة في استعمال الاحصاء والترسيمات الخارجة عن الحاجة، مما يزيد في التشويش على النص، بدل إيضاحه.

7. الاعتماد المطلق على (نموذج) واحد من اللسانيات، بخاصة النموذج البنيوي (الوصفي)، دون الالتفات إلى الاتجاهات اللسانية الأخرى مثل توليدية (شومسكي) أو تداولية (أوستين) أو سيميولوجية (ستينيانوف) إلى غيرها من النماذج التي أثبت حضورها في عالم اللسانيات بشتى فروعها، وذلك للاستفادة مما يمكن أن تقدمه للمحلل والباحث في هذا المجال. إذ اللافت للانتباه هو هذا التجاهل المثير للاختلاف بين الاتجاهات اللسانية، وعدم استثماره في إنتاج تحاليل خصبة، متنوعة ومنتجة. يضاف إلى ذلك عدم إقامة حدود فاصلة بين الدرس اللساني كما هو في (أصوله ونظرياته)، وبين (طرائق) توظيفه في تحليل الظواهر اللغوية والأدبية في مختلف تجلياتها، بحيث يجب أن تستثمر نتائج اللسانيات لكي تخدم التحليل وتكشف بنيات النص، بدل إغراقه وتعتيمه بأدوات، وترسيمات مبهمه، بدعوى (العلمية)، لأنه إذا كانت اللسانيات تصف القوانين

فقد توازنه تماماً، بعد أن ابتعد أميالاً عن النص الشعري، بدلاً من الاقتراب منه بهذه الطريقة تضيق السبل أمام المتلقي، وتتلاشى تلك العلاقة التي كان من المفترض أن تقوم بين المحلل والقارئ، فيضيع معها (النص)، الذي يتوارى خلف عالم من التجريد والترقيم.

فيصبح السؤال: أين النص من كل هذا؟ كما يدفعنا ذلك إلى طرح تساؤلات أخرى موازية عن الدرجة التي بلغتھا التجارب العربية ذات المنحى البنيوي: هل استطاعت فعلاً أن تحقق خصوصيتها أم أنها بقيت مجرد تجارب (ممسوخة) لا هي عربية ولا غربية؟! نعم: لا يمكن أن نتجاهل ذلك

التراكم الهام الذي حققته هذه التجارب ذات المنحى البنيوي، خاصة في توجيه المتلقي والمخلل معاً نحو النظريات والمناهج الحديثة والمتفرعة - أساساً - عن الدرس اللساني، لاسيما تلك التي أنتجت أعمالاً تحليلية أفادت في تعميق الوعي بالآثار الأدبية، غير أن كثيراً من العوائق وقفت ولا زالت تحول دون استثمار منتج وفعال للامكانات الهائلة التي يتيحها الدرس اللساني بمختلف فروع واتجاهاته، والتي من بينها:

1. الخلط في المفاهيم
2. تغيب أو تجاهل الخلفيات المعرفية والمرجعيات الخاصة بكل نظرية أو تصور.
3. عدم ضبط وتحديد اللغة الواصفة

لا يكفي تحليل مستوياته الأربعة المتعلقة بالايقاع والمعجم والتركيب والدلالة، بل لابد من تمثل السياق والمقام وخصوصية الذات المعنية بالخطاب، والذات التي هي موضوع (الرسالة) بحيث تصبح كل هذه المعطيات سنداً لتقوية التحليل والبرهنة على النتائج التي يتم التوصل إليها تفادياً لسوء التأويل.

وأعتقد أن الذين وقفوا عند النموذج البنيوي الوصفي، لن يتجاوزوا كشف بعض العلامات النصية، التي لا تبرز الأبعاد الدلالية الثاوية في هذا النموذج الشعري، والتي هي الأهم في مقصدية المنتج، حتى ولو ادعى التحليل البنيوي (الصرامة العلمية) التي تستند إلى ما تسميه موت المؤلف، و(انغلاق النص) من حيث بنياته! إذ «لا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسأله، بل أهم قواعد التأسيسية، كما أنه لا يمكن الإقرار بأية قيمة جمالية الأثر الأدبي ما لم تشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها». من هنا فإن جماع هذه الآليات، والقرائن والمقومات على اختلافها، هو الذي من شأنه أن يكفل للتحليل فعاليتها في الكشف عن البنيات الخفية، الثاوية خلف الملفوظ.

المتحكمة في اللغة، فإن التحليل في الأدب يستثمر نتائجها لإضاءة النص وكشف القوانين المتحكمة فيه، فلا تخدعك كثرة المصطلحات، بخاصة إذا لم تثبت إجرائيتها في التحليل، لأنها تتحول في هذه الحالة إلى علامات جوفاء، تعيق أكثر مما تساعد، بل إنها تتجاوز ذلك لتعطل (الدلالة) التي هي أس اللغة والمفتاح الرئيس لولوج عالم مبدعيها. وهنا لابد من الإقرار بأن نقطة ضعف اللسانيات تكمن في (الدلالة) بحيث لا يكفي إحصاء ووصف المفردات والجمل والحقول والعوامل والبرامج السردية، أو انجاز جداول وتشجيريات متعددة، لنضمن كفاءة التحليل، بل لابد من ربط مقومات النص كلها بالسياق والخلفيات المعرفية ومقاصد المنتج ودور المتلقى في استخلاص الدلالات الثاوية خلف الأثر الأدبي.

فلو أخذنا مثلاً قول الشاعر حسان بن ثابت:

كان الضياء وكان النور نتبعه
بعدَ الإله السمع والبصر
فليتنا يوم وأروه بملحه
وغيبوه وألقوا فوقه المدرا
لم يترك الله مئاً بعده أحدًا
ولم يعيش بعده أنثى ولا ذكراً

الثقافة والأخلاق

اعتمدت الثقافة في تطورها وانتشارها خلال مراحل التاريخ الإنساني على التكنولوجيا اعتماداً كبيراً، فاستخدمت التواصل الإنساني المباشر في المراحل الأولى للتطور البشري، ثم استخدمت الإشارات والحركات، ثم حكايا الجذات والأجداد والروايات الشفهية، ثم الكتابة والفيلم السينمائي، والبرق الإذاعي والتلفزيوني، وصولاً إلى محطات الإرسال والاستقبال، والقمر الصناعي، والكوابل، والحاسبات، ومراكز المعلومات وغيرها، وخلال مسيرة الإنسانية الطويلة كانت التكنولوجيا بمختلف درجاتها وأنواعها وأساليبها تنقل الثقافة وتنشرها، تؤثر تأثيراً فعالاً في بنيتها، وتتيح لها التأثير في تطور المجتمع كله، وانتقاله من مرحلة

بقلم: حواس محمود

التحدي الذي يواجه
الثقافة هو تنامي
بنوك المعلومات

التكنولوجيا تنمي
الفردية وتقلص
الجماعية

اقتصادية اجتماعية إلى مرحلة أخرى، ويبرز دور التكنولوجيا في تكوين الثقافة أكثر ما يبرز بعد التطور التكنولوجي الهائل في التكنولوجيا عامة، وتكنولوجيا الثقافة خاصة، ماذا نعني بتكنولوجيا الثقافة؟ تكنولوجيا الثقافة هي الأدوات والمنتجات والنظم والأساليب التي تساهم في إنتاج الثقافة ونقلها ونشرها سواء كانت صناعات أو أجهزة أو أدوات أو حواسيب أو مراكز معلومات أو بنوك معلومات أو أقماراً صناعية أو كابلات أو محطات إرسال واستقبال وغيرها، إضافة إلى أساليب تشغيلها ونظم التعامل معها.

ولقد أصبح من الحقائق الثابتة في يومنا الراهن أن للتكنولوجيا تأثيراً كبيراً على نوع الثقافة وقوة انتشارها، ومدى تأثيرها، واستطراداً على وظيفتها الاجتماعية، ولعل خير مثال هو اختراع الطباعة «غوتنبرغ» الذي أدى إلى نشر المعرفة والأفكار على نطاق جماهيري وتداولها وتغيير وعي الناس وتطويره، مما ساهم في التأسيس مع أسباب أخرى وظروف أخرى لإنهيار النظام الإقطاعي الذي كان سائداً. وقتئذ - وتدمير كماً ساهمت تكنولوجيا التصنيع في تغيير بنية الثقافة ومدارسها في المرحلة الرأسمالية، وكان لظهورها تأثير مباشر على سطوة الأكليروس الديني وسلطته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وخاصة بعد انتشار شعارات الإيمان والعلم، كما تغيرت النظرة إلى الفن والأدب، وظهرت تيارات فكرية جديدة لها

مضمونها ومنطقها ومنهجها، وها نحن نشهد مع تطور التكنولوجيا الاتصالية انتشار الثقافة الاستهلاكية في كل مكان من العالم وازدهارها، وهكذا فقد أثرت التكنولوجيا في جميع عناصر منظومتها (في نظم الإدارات الثقافية، بنية المعرفة، والأسس والمبادئ التي تقوم على هذه المعرفة، وقاعدة القيم التي تنطلق منها) ولا يمكن النظر إلى هذه التغيرات الهائلة على أنها مجرد تغيرات تكنولوجية بحتة، فكما تؤثر السياسة والاقتصاد على الاختيارات التكنولوجية، فكذلك للتكنولوجيا نتائج وتأثيرات سياسية واقتصادية،

ضرورة وضع مصطلحات عربية تتواءم مع حاجيات العالم

فالأساليب الفنية الجديدة هي مظاهر للتغير وعوامل له، وقد يكشف أي مجتمع بعد عشر سنوات أو عشرين سنة أن أنواع التقدم التكنولوجي الأخرى قد ولدت آثاراً لم تكن محسوبة، وأشياء تبعث على الحيرة، وأموراً لا يمكن تقديرها لأن التطورات الجديدة تخلف بالضرورة مؤسسات جديدة، وعادات جديدة، وقوانين جديدة.

إن التحدي الكبير الذي يواجهه الثقافة هو تنامي بنوك المعلومات واتساعها وسهولة تداولها، واحتكار

نشر ثقافتها عبر المحيطات والقارات، والترويج لأفكارها وقيمها الثقافية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية على حساب اكتساح الثقافات الوطنية وطمس الهوية الثقافية للدول الفقيرة أو النامية، ويؤكد على هذه الناحية الدكتور برهان غليون في ندوة عقدت بالقاهرة عام 1997 بعنوان «مستقبل الثقافة العربية» إذ يبين مخاطر وتحديات العولمة على العالم العربي ويحددها بـ:

- 1- اخضاع الثقافة لمنطق التجارة «اتفاقية الغات 1993» وعدم نجاح محاولات الاستثناء الثقافي.
- 2- دينامية السيطرة الثقافية للثقافات الأخرى تكنولوجياً.
- 3- تعميم أزمة الهويات الثقافية.

وهكذا فإن التكنولوجيا قد أدت مع أسباب أخرى إلى تغيير أنماط السلوك، وطرق التفكير، وآلية الحياة في المجتمعات النامية، وهددت ثقافتها وخصوصيتها.

وتقوم تكنولوجيا الاتصال، والصناعات الثقافية بدور كبير في نشر السلع الثقافية، وهذا بحد ذاته مهم، غير أنها في أنشطتها الدولية كثيراً ما تتجاهل القيم السائدة في المجتمع، وتبث فيه آمالاً لا تتفق مع الاحتياجات الحقيقية للتنمية، وعلى أية حال نجحت الدول الغربية الصناعية المتقدمة، خاصة الولايات المتحدة الأمريكية في (تصنيع الثقافة) وتعليبها في معلبات براقة ذات جاذبية هائلة سريعة التأثير، قوية الانتشار، مستفيدة من ثورة التكنولوجيا

الصناعات الثقافية والاتصالية، وإنتاج المعلومات وتصنيفها وتخزينها، وتسويقها من قبل عدد قليل جداً من الدول، ولعله من الأمور البديهية أن من ينتج المعلومات ويسيطر على صناعة الاتصال، ويضع أسس استخدامها يكون له الدور الأساسي في التأثير في ثقافة المتلقي، وفي تشكيلها لأنه يمتلك المعرفة، والقائد من أن يهاجم بلا مخاطر، وأن ينتصر بلا إراقة دماء، وأن ينجز ما يعجز عنه الآخر كما قال إمبراطور الصين «سان تشو»، وتجدر الإشارة إلى أن أول من أوجد للإعلام وظيفة هو الأمريكي «هارولد لاسويل» عام 1948 وحددها بـ «نقل التراث الاجتماعي من جبل إلى جبل». لقد كان الإنسان في العصر الصناعي هو الذي يسيطر على الآلة، أما الآن فإن المعلومات هي التي تتجه للسيطرة على الإنسان، وتكاد تجعله جزءاً من آلية عملها. إن مراكز المعلومات وتكنولوجيا الاتصال هي التي تمتلك اليوم مفاتيح الثقافة، إذ أن التكنولوجيا تحمل الثقافة، والثقافة محمولة عبر التكنولوجيا، التكنولوجيا تقوم بعملية الاختراق الثقافي بسيطرة الثقافات القوية تكنولوجياً على الثقافات الضعيفة تكنولوجياً، فباتت الثقافة متأثرة بالتكنولوجيا إلى حد بعيد، ومن هنا يجيء مصطلح «العولمة» التي أثارت العولمة - وتثير ضجة ثقافية وفكرية واقتصادية كبيرة في عالمنا المعاصر اليوم، وبواسطة التكنولوجيا المتطورة نجحت الدول الغربية في

الأخلاق والناحية الاجتماعية؛

يؤكد الباحثون والمهتمون بالشؤون الإعلامية والتكنولوجية والساينسولوجية على أن التكنولوجيا وبخاصة الحواسيب الشخصية والمسجلات «مسجلات الفيديو» وبعض منجزات الألكترونيات الأخرى تقوي الفردية لدى الناس، وتضعف روح الجماعة، وكثافة الاختلاطات المباشرة، إن موجة التكنولوجيا والمعلوماتية تبرز على السطح ضروباً من الاغتراب والاستيلاء عامة ولا سيما ما يسمى باغتراب المعرفة «والاغتراب المعلومى» ولعل أحد جوانب هذا الاغتراب شعور الشخص بدونية أو تقصير، أو نقص تجاه بعض إمكانات الآلة المتنامية باستمرار، ويرى البعض أن المنطق الآلى الصارم، وتعامل الإنسان معه قد يؤدى مع الزمن ومن الوجهة السيكلولوجية على الأقل إلى فقدان حس الإبداع أو المقدرة عليه لتذكّر أهمية الخيال والأحلام واللاشعور واللاوعي وكافة أشكال الخروج على المنطق والمألوف السليم، أيضاً أهمية ذلك كله في تاريخ الإبداع والاختراعات البشرية المرموقة ومن المظاهر المنتشرة في عصر المعلوماتية والتكنولوجيا، والتي تساهم في تنمية العزلة الاجتماعية أو تشارك في إنشاء واقع اصطناعي بديل للواقع الفعلي، الألعاب الإلكترونية

الحديثة مما أدى إلى تعميم ثقافته الغربية، ونشرها عبر وسائل الاتصال المتاحة: الكتاب والمجلة والصحيفة والتلفزيون والمسرح والإذاعة والفيديو... إلخ.

وتلك كلها معلمات تعتمد على عنصرى الإبهار الفنى والإثارة التقنية أكثر مما تعتمد على العمق الثقافى الأصيل، ولا بد هنا من أن تأخذ بالحسبان أن امتلاك تكنولوجيا الاتصال والمعلومات لا يؤدي فقط إلى السيطرة الثقافية، بل أصبح ذا ربحية اقتصادية كبيرة، بل الأكثر ربحية من أية صناعة أخرى، بما في ذلك تصنيع السلاح، وإنتاج النفط، فقد أصبحت تكنولوجيا الاتصال والمعلومات تشكل قسماً كبيراً من الدخل القومي خاصة للولايات المتحدة الأمريكية واليابان، ويتوقع الباحث المغربى «المهدى المنجرة» أنها تحتل القسم الأكبر من الدخل القومي خلال ربع القرن القادم (21) وتصبح المصدر الرئيسى لهذا الدخل، وتكون بذلك أساس الاقتصاد المقبل الذى لا ينضب لبعض الدول اعتماداً على نظام متسع وشامل من الشبكات والكوابل والألياف والحاسبات والأقمار ومحطات الإرسال، وعلى جمع المعلومات والبيانات وتخزينها وتصنيفها واسترجاعها وبثها بسرعة ولمسافات بعيدة ووضعها في المجال الاستخدami، وعلى ذلك فمن المتوقع أن تضيق الدول المتقدمة سيطرة اقتصادية إلى سيطرتها الثقافية بسبب تكنولوجيا الاتصال والمعلومات.

والإباحية، وإهدار الوقت وفساد الذوق، والشعور بالدونية لعدم استطاعة الشاب تحقيق ما يقوم به البطل الأمريكي من خوارق، كل ذلك قابل للانتشار أكثر من تطور التكنولوجيا خصوصاً وأن روادع الرقابة المستخدمة حالياً - التقليدية - لن تصمد أمام هذه التطور، ولن يطول الوقت بنا حتى تستقبل الفضائيات من دون صحون، أو نشاهد الأفلام الممنوعة عبر شاشة الكمبيوتر، وقد تؤدي التكنولوجيا المتطورة إلى سوء الاستخدام الأخلاقي، إذ أن البعض قد استخدم شبكة الإنترنت لوضع معلومات أو الإعلان عن أنشطة منافية للأخلاق العامة والآداب الاجتماعية المتعارف عليها، أو تلك المخالفة للدين، ولقد حدثت ضجة كبيرة حول هذه المسألة، ففي مصر - مثلاً - أثارت قضية مجموعة من الشباب التي أطلقت على نفسها - أو أطلقت عليها وسائل الإعلام - اسم «عبدة الشيطان» وما تردد من أنهم استخدموا شبكة الإنترنت في إقامة علاقات مع نظرائهم في دول أخرى، ويرى الدكتور على الدين هلال أن الجدل حول هذه المسائل يعد استمراراً لنقاش قديم حول العلاقة بين حرية الفرد من ناحية، واحترام النظام الاجتماعي من ناحية أخرى، ويرى الدكتور على الدين هلال أن الجدل حول هذه المسائل يعد استمراراً لنقاش قديم حول العلاقة بين حرية من ناحية، واحترام النظام الاجتماعي من ناحية أخرى، ويتساءل ما هي

وموديلات ونماذج الواقع إلكترونياً، ولا سيما في ظل انتشارها جماهيرياً، وبالنسبة لمجال العمل والعاملين، فمن الواضح أن الحواسيب تطرد عددا لا يستهان به من العمال فمجالات كثيرة ومتنوعة، وتنتشر البطالة في صفوف واسعة من عمال اختصاصات كثيرة، كما أن التكنولوجيا الاتصالية تؤثر اجتماعياً على الناس، فكلنا يعرف الحرف الإعلامية بين الولايات المتحدة الأمريكية وكندا، وكيف أن فئات من المجتمع الكندي أصبحت لا تفرق بين الشرطة الاتحادية والجندرمة الكندية، وذلك لتأثير البث التلفزيوني عبر الحدود مع الولايات المتحدة الأمريكية، كما أن هيئة الإذاعة البريطانية قد رفضت إذاعة برنامج (شارع السمس) الذي أنتجه الأمريكيون لأنه برأيها سيحمل إلى أطفال بريطانيا قيماً غريبة عنهم..

ويمكن القول بأن من ملامح التحدي الاجتماعي في العالم العربي العزوف عن العادات والتقاليد الحميدة (بل وعن قيم الدين الحنيف) حيث إن أكثر برامج التوجيه الديني والقيمي، تأتي في أوقات غير مناسبة، وتكون مباشرة وفوقية وتحذيرية بصورة جازمة مقابل عروض شيقة للرقص والتدخين والمخدرات وخوارق البطل الأمريكي أو المطرب الأوروبي الذي تتحلق حوله الحسان، ويتلمسن جسده ويقبلنه أحياناً وهن شبه عاريات، إضافة إلى ذلك هنالك ظاهرة الابتذال في التفكير، وتسطيع الفكر

المعلومات في مجال الثقافة موضوعاً أساسياً، ولا بد من إعطاء أولوية متقدمة لهذا الأمر للحفاظ على الذاتية الثقافية، ومنظومة قيم المجتمع الإيجابية، والخصوصية الوطنية، بل الشخصية الوطنية، ويمكن العمل في هذا الإطار في مجالات عدة، لمواجهة الثقافة العربية الإسلامية للتحدي التكنولوجي ومن أهمها:

1- وضع برنامج لإنشاء صناعات ثقافية في البلدان العربية، إن هذا الشرط متوفر خاصة بجانبه الاستثماري والبشري، فالاستثمارات لدى الدول العربية كافية لتوظيفها في هذه الصناعات المربحة، كما لدى الدول العربية مئات الآلاف من العلماء والفنيين العرب المهاجرين إلى البلدان المتقدمة «نزيف الأدمغة».

2- نشر واستخدام تكنولوجيا الثقافة، وتسهيل التعامل معها والاستفادة من المعلومات نشرًا واسعًا في مؤسسات المجتمع كله، في المدارس والجامعات والمؤسسات الثقافية، وإتاحة الفرصة للمثقفين والعاملين في مجالات الثقافة والتعليم والإعلام، مثل هذا الاستخدام الذي يساعد في جودة الإنتاج، ومن المفارقة أن الحرفيين في بلادنا أخذوا يستخدمون تكنولوجيا المعلومات بينما لا يزال المثقفون عاجزين عنها.

3- هناك غياب حتى الآن لبنوك المعلومات، وما لدى الدول العربية لا يتعدى مراكز توثيق صغيرة وجزئية الوظيفة وغير منظمة، وليست مجمعة

نقطة التوازن المناسبة التي تضمن حرية الإنسان، وتوفير البيئة الإبداعية، واختراعه، وضرورة احترام القواعد العامة للنظام الاجتماعي، ويجب على تساؤل هذا بقوله: «يمكن القول إن تاريخ التطور الإنساني هو تاريخ التفاعل بين هذين الاعتبارين، فالحرية الفردية في حالة انطلاقها يمكن أن تحدث خللاً في البناء الاجتماعي ومنظومة قيمه، واحترام النظام الاجتماعي في كل تفاصيله وثناياه، ويمكن أن يقود إلى الجمود وعدم التطور.

كيف نواجه التحدي؟

إن استيعاب التكنولوجيا ومواءمتها مع البيئة، مع الحفاظ على الخصوصية المحلية والتاريخية أمر لا بد منه، إذ أنه من العبث تجاهل ثورة المعلومات والتكنولوجيا، وعدم الاستفادة منها للحد الأقصى إذا أردنا لثقافتنا أن تتطور وتستمر وتعيش وتتفرض عن كاهلها عوامل التخلف. وتحقيق هذا الهدف أمر يتجاوز أي شريحة اجتماعية أو فئة ثقافية أو علمية، أو اقتصادية، لأنه مهمة للأمة كلها، والمجتمع كله، لمؤسساته المدنية، وإدارة الدولة والنظام السياسي، إنه قضية وطنية تواجهه الأمة كلها، وتتعلق بإرادتها كلها، وإن لم تواجه بهذا الفهم، فمن المتعذر استيعاب ثورة التكنولوجيا والمعلومات، وسنبقى مستوردين للمنتجات منفعلين بها غير فاعلين، معرضين ثقافتنا للغزو والهزيمة والانحيار، ويمكن اعتبار الاقتناع بالأهمية الفائقة للثورة التكنولوجية وثورة

ملايين الأبيات الشعرية لآلاف الشعراء العرب عبر التاريخ في برنامج معلوماتي واحد، كما أصبح في متناولنا إنتاج شريط كامل لأبي الطيب المتنبي، وهو يلقي بالصوت والصورة أبدع ما قال من قصائد وأشعار وتجدر الإشارة إلى أن الباحثين والدارسين والعلماء والمبدعين العرب يشقون كثيراً في الحصول على ضالتهم من الكتب والوثائق والمعارف، ويشقى معهم زملاءهم في العالم.

6. زيادة حجم الترجمة والتعريب، وخاصة في مجال العلوم، وتشير إحصائيات اليونسكو إلى أن ما يترجمه العالم العربي يقع ترتيبه في درجات متأخرة، وأنه من الضروري أن تنشط حركة التعريب، أو حركة تخزين الكتب المعربة في مركز المعلومات العربي إذا أنشئ تسهلاً للباحثين في كافة المجالات.

7. لقد نجح التعليم باللغة العربية في الدراسات الجامعية الأولى والعليا في بعض البلدان العربية سورية مثلاً، ولقد أصبح من الضروري نشر التعليم باللغة العربية في جامعات العالم العربي كلها، وتشجيع التأليف بالعربية في مجال العلوم خاصة.

8. استناداً إلى نتائج أعمال الدراسين المتخصصين، فإن للطفولة ثلاثة مراحل، وكل مرحلة من عمر الطفل تناسبها لغة خاصة بها من حيث أسلوبها ولفظاتها، وصورها، وغير ذلك، ومع الأسف لم تجر حتى الآن دراسات حول هذه الأمور فيما يتعلق باللغة العربية، ولم تستخدم

في بلد واحد، ويذكر أن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم قد فشلت حتى الآن في تأسيس مركز معلومات عربي موحد ويمكن اعتبار تأسيس هذا المركز وشبكة معلومات عربية وتزويده بمعلومات من إنتاجنا عن جميع شؤون حياتنا أمراً لا يحتمل التأخير أو التأجيل، ويأتي ضمن الأولويات الأولى لمهامنا الحالية والمستقبلية.

4. وضع مصطلحات عربية للمعلومات تتواءم مع حاجيات العالم العربي واستخدامه للمعلومات، وما زال الأمر في نطاق الأمنيات، ولكن هناك مراكز على مستوى قطري للمصطلحات العربية، ومقابلاتها الأجنبية أحدثت مؤخراً، وكمثال: يمكن الإشارة إلى مركز «جمعة الماجد» للثقافة والتراث بدبي بدولة الإمارات العربية المتحدة، الذي باشر العمل على إعداد مكتنز لغوي كمبيوتر شاملاً، متعدد اللغات، ويضم المصطلحات العربية في ميادين الثقافة والعلوم، ومقابلاتها الإنجليزية والفرنسية، والتحليلات والعلاقات الموضوعية التي تربط بينها بهدف إفادة المكتبات ومراكز الوثائق والمعلومات في العالم العربي.

5. تخزين المعاجم العربية والمعلومات التاريخية والجغرافية والمعارف والمخطوطات العربية والإسلامية، ومراكز معلومات عربية، وتصنيفها وإدخالها في شبكة المعلومات العالمية، وإعدادها للاستخدام، ويمكن القول بأنه أصبح من الممكن جمع وتصنيف وتحليل

وراء الحدود.

وفي الختام يمكن القول بأن ثورة المعلومات والاتصالات تفرض على شعوب ودول العالم البحث جدياً في الوسائل والإمكانات والقوى الذاتية التي يمكنها مواجهة هذه الثورة لا برفضها، وإنما استيعابها والتلاؤم معها، وتسخيرها لخدمة أهداف الثقافة والحضارة المنشودة.

والعالم العربي مدعو أكثر من غيره للتعامل مع هذه الثورة بالتفاعل الواعي والتلاؤم المحصن، وخلق المضمون الإعلامي المنافس القادر على الصمود والاستمرارية، ولا يمكن مقاومة تأثيرات التقدم التكنولوجي على كافة الصعد بسد المنافذ والانغلاق في آفاق ضيقة، لأن سرعة رياح التكنولوجيا - إن جاز التعبير - أقوى من الانغلاق في مجالات ضيقة، أو الركون للسكون والجمود واللافاعلية.

تكنولوجيا المعلومات بعد في هذا المجال، وما زال التعامل يجري غالباً مع سن الطفولة وكأنه مرحلة واحدة، ولا شك أن الحاجة ماسة لاستخدام تكنولوجيا الثقافة والمعلومات لإنجاز هذه الدراسات، وتحديد اللغة المناسبة والمفردات المناسبة لكل مرحلة، ووضعها تحت تصرف المبدعين في إنتاجهم المقروء والمسموع والمرئي المخصص للأطفال لرفع مستوى ثقافتهم ومساعدتهم للدخول بثقة العصر؛ عصر المعلومات والتكنولوجيا.

9. فسخ المجال أمام الناس في إبداء آرائهم بالبرامج التلفزيونية خصوصاً والإعلام عموماً، أي حرية المشاركة الإعلامية للجماهير.

10. تحسين الأوضاع المعيشية للسكان في العالم العربي لأنه من دون ذلك لا يمكن مواجهة تحديات التكنولوجيا والاتصالات القادمة من

الشخصية الرجالية

ولعبة الأدوار

• بقلم: د. زهرة الجلاصي

نماذج روائية وقصصية
لمبدعات عربيات

قراءة في كتابات:

فاطمة يوسف العلي
وعروسية النالوتي
وليلي الأطرش
ولطيفة الدليمي وربيعه
ريحان وسلوى بكر

يولي المتخيل الروائي والقصصي مكانة بارزة للشخصية ويسند لها دوراً أساسياً في توظيف القصة، فهي معطى وموضوع يقرأ له النص حساباً باعتبارها حاملة مشروع سردي ووصفي، وصاحبة نظام دلالي خاص بها وموضوع رهانات شتى. فبقدر انفتاح النص على ما خلف النص أو على خارج النص، تطرح عدة قضايا سواء فيما يخص علاقة الكاتب بشخصه باعتبارها منشئها والمشرّف على مسارها، أو في علاقة النص بالقارئ الذي سيجد نفسه مدفوعاً إلى تأول دلالاته الشخصية من خلال منزلتها السردية بالاحتكام إلى مرجعيته الخاصة.

- الشخصية المكلفة بوظيفة.
- الشخصية / الشخص.

١ - الشخصية البيدق

الشخصية البيدق هي نمط من الشخصيات يخطط الراوي ومن خلفه الكاتب للدور الذي ستلعبه في المغامرة السردية، فيضبط حدود حركتها على رقعة النص، ويخصها بمعالجة سردية محددة من حيث الشكل والبنية، ويبرمج لعلاقاتها بالراوي، وببقية الشخص و يتخذ منها موضوعاً لافتاً للانتباه ومركز اهتمام بارز. ويتجلى ذلك من خلال طرائق إدراجها في النص، التي توظف غالباً لغاية تمرير عملية الإبلاغ وإنتاج المعنى. و«بما أن القصة القصيرة لا تتيح للشخصيات نفس الإمكانات المتاحة في الرواية» (2) بحكم متطلبات الإيجاز التكتيف والاكتفاء بحدود لحظة مهمة أو موقف محدد، فقد يتجلى دور الشخصية البيدق في روايتي «تماس» لعروسية الناتولي و«صهيل المسافات» ليلي الأطرش.

في الرواية الأولى، سخرت الشخصيات الرجالية لدور يفسح لها المجال للانخراط في الفعل أو في الاستئثار ببؤرة السرد تحديداً عند نقاط التماس مع الشخصية النسائية المحورية «زينب عبد الجبار» باعتبارها «وجوداً وعلامة وهوية» (تماس، ص 30). هذه المستويات الثلاثة تكفلت ببرمجة لعبة التماس، ويكون محمود وصلاح من أكثر

فمسألة توزيع الأدوار والوظائف الحكائية وتصنيف الشخصيات وتحديد نوعية انتماءاتها وعلاقاتها ومحمولاتها السردية أو الفكرية أو الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية، تدخل ضمن اهتمامات الكاتب أثناء تخليق الشخصيات. ومهما حدثنا الكتاب عن تنطع الشخص وتمرداها على المسار أو الدور الذي أسند لها، فلا يمكن أن نجاريهم بصورة مطلقة في ادعاءاتهم تلك. فالشخصية لا يمكن أن تكون حاملاً لمشروع دلالي إلا انطلاقاً من موقعها في لعبة بالمعنى الآلي والأجناسي المحدد للفظه.

ومن هذا المنظور، حاولنا أن نبرز أهم مواصفات الشخصية الرجالية ولعبة الأدوار من خلال نماذج روائية وقصصية لكاتبات عربيات (١).

وقد أتاح لنا اتساع المدونة وتنوعها مجالاً مواتياً للمعينة والوصف والمقارنة. إن جل الأعمال الروائية والقصصية المذكورة، تنذر الشخصيات الرجالية لأدوار ووظائف لا تثبت بالضرورة على نمط واحد على مدى مسارها السردية، إذ غالباً ما يتنوع أدائها في مواضع مختلفة من الأثر الواحد، فضلاً عن تنوعه في بقية الآثار، وذلك تناغماً مع سيناريوهات المغامرات السردية ذاتها ومع متطلبات القصة.

ومن النماذج المتواترة في المدونة اكتفينابرصد نماذج ثلاثة، هي:
- الشخصية / البيدق.

استكمال رواية سراد فلول الذاكرة. ذلك الطرد الذي تلقاه محمود في نهاية الرواية. وتسخر شخصية «صلاح» هي الأخرى لتمثيل تجربة التماس في مستوى «الهوية» فتستأثر «زينب» بشخصية صلاح على حساب بقية الشخصيات السائبة الأخرى التي تتوزع (البنات، الأم والزوجة) فينجذب نحوها مسلوب الإرادة: «لم يحدث أن لبسته أنثى بهذا الشكل «فيستلبس» ويفقد القدرة على منع ركبتيه من الارتعاش ولونه من الانخفاف وشرائبه من الضغط على قفص الصدر...» (تماس، ص 21).

ومن وهن الشخصية الرجالية واستلابها تستمد الشخصية النسائية قوتها وعبقريتها، لذلك تتعدد محطات انقياد الشخصية الرجالية البيدق نحو منطقة التماس، على رقعة النص، وتبقى جل الشخصيات الرجالية مشدودة إلى الشخصيات النسائية التي تضطلع بدور البطولة في الحضور والغياب. وغالباً ما تستفرغ البطلة شخصياتها الرجالية بعد تجربة «التماس» فتضعها (الوضع بما هو انفصال) وتخلص منها «فصلاح» كان يعلم أنها وضعت وتخلصت منه» (تماس، ص 85). كذلك كان شأنها مع «حامد» الذي تماهى فيها ففاضت منه تجليات الحساسية واللفظ «كان يريد أن يقول لها إن ذكورة القلب وأنوثته سيان» (تماس، ص 48)، فتخلت عنه لأنها «كانت تبحث عن رجولة أخرى، عن فحولة

الشخصيات الروائية تسخيراً لتمثيل دور البيدق. فالاستراتيجية السردية قائمة على دفعهما بإطراد نحو منطقة شديدة الجذب، منطقة التماس مع زينب العلامة التي تنشد على حد تعبيرها «إعلاء صرح عمارة من بسيط الكلم ومنثور العبارة». في الفصلين الأول والأخير من الرواية تأخذ «زينب العلامة» عدتها وتقف عند منطقة التماس مع «محمود» تتملى في أعماقه فتتخذ منه مرآة مغورة تكتشف فيها وجهاً من وجوها. هنالك يتجلى المشترك بينهما وهو فعل الكتابة، تلك العلامة التي تحمل في الوجه الخطاب السردى وفي القفا الخطاب الشعري.

ويتكفل الخطاب المتخيل بتمثيل لعبة التماس، فما تنشده «زينب» في محمود هو «كائن اللغة». وعندما تقبل على ديوانه «فلول الذاكرة»، يتحقق الالتباس أو التمازج بين النصين، فتخرج علينا الراوية /البطلة/ الكاتبة/ المتخيلة بهذا العنوان: «سراد في فلول الذاكرة». ويتواتر إدراج هذا العنوان عند عتبة الفصول الثاني والرابع والسادس والسابع من الرواية، علامات تماس بين الوجهين، وهو ما يكشف عنه هذا الملفوظ: «فكلما أعادت تصفح ديوان فلول الذاكرة، تأججت فيها حمى الحكي وعادت إليها شخوصها تطالبها بحق التحقيق» (تماس، ص 111).

شخصية محمود أو صلاح لعبت دور «الحافز» أو «المحرز» على

النص، بدون واسطة، متوسلة بضمير المتكلم «أنا»: «أنا من أرباب الكلام وسادة المنطق» (صهيل المسافات، ص 12). لكنها لم تبن عالماً بقدر ما انقادت لرواية أطوار قصتها مع عالم تحملت تبعاته. فقدرها الروائي حكم عليها بأن تكون في موقع المتأثر بعد أن ضنَّ عليها بموقع المؤثر. كأنما استراتيجية الحكي الذاتي أو السيرة الذاتية المخيلة قد انحازت لاختيار شخصية هشة مطوعاً، في لحظة هزيمتها وضعفها وانكسارها. هنالك جملة من الأسباب الذاتية والموضوعية تجعل هذه الشخصية مهياً لتمثيل دور الشخصية البيدق، الذي سيتحرك في رقعة النص استجابة لما تمليه عليه لعبة البوح بحوافرها المتنوعة في نطاق استراتيجيا التفريغ. فثمة تلازم بين الحكي والتفريغ. فالحكي ضرورة سردية به تنجز الرواية وضرورة علاجية تحتاج إلى تفكيك الهوية قبل رأب صدعها. ولن يتوصل صالح أيوب إلى تحقيق ذلك باستدعاء أسماؤه الأخرى التي استعارها عبر أطوار سيرته (نمر اليوسفي والغابري ومحسن الزين) ولا من خلال شخصية منافسه وغريمه والمتسبب في عقدة عجزه الجنسي، «حمود الواشلي». لقد اختزل صالح أيوب سيرته الذاتية في ثلاثية: «الشهرة والجنس والسياسة»، لكنه سيخل بهذه العناصر الثلاثة بصورة واعية أو لا واعية وسيغلب عنصر الجنس أو تحديداً الجنس الآخر ممثلاً في

جديدة، عن شخص يفتكها من نفسها افتكاكاً» (تماس، ص 59).

لكن عند كل منطقة «تماس» تعمد البطلة إلى ترويض الشخصية الرجالية. فعند التماس تسقط الأقنعة الرجولية وتتلبس الأنوثة الذكورة وتحويها. ولعل أبرز نقطة تماس هي تلك التي كشفت عن تجريد الأب المتجبر من سلطة القمع وانقياده لتمثيل دور الشخصية البيدق: «استغربت ديجة كيف تحول زوجها إلى طفل وديع يشكو يتمه لأم هي ابنته، فزينب هي الذكر الذي لم ينجب والمرأة التي لم يعرف..» (تماس، ص 60).

إن الرهان على تسخير الشخصية الرجالية للاضطلاع بدور الشخصية البيدق في المغامرة السردية يتنزل في نطاق الجمع بين خطة سردية وجهاز دلالي. فقد ساهمت كل محطة تماس في تطوير الشبكة العلائقية وإثرائها، وفي دفع مسارح الحكي وبلورة المنظور السردية الذي خص الشخصية الروائية المركبة بمنزلة أثيرة في المشروع السردية. فلولاً لعبة التماس وعطاءات الشخصيات الرجالية لظلت الشخصية النسائية ممثلة في البطولة زينب، شخصية فقيرة ومسطحة.

أما في رواية «صهيل المسافات» لليلي الأطرش، فثمة قلب للخطة، فالشخصية الرجالية «صالح أيوب» تتصدر بؤرة الحكي وتجمع بين دوري الراوي والبطل. فقد تهيأ لها مقام السرد الذاتي فاقترحت فضاء

المرأة على بقية العناصر الأخرى.

إن متطلبات دور الشخصية البيدق حكمت على صالح أيوب بأن لا يهتدي إلى ذاته إلا متى تلمس آثار نسائه فيه، أو متى استعان بتمثيل أصواتهن «كل امرأة من نسائي مازالت في أعماقي تصهل بآثارها الواضحة» (صهيل المسافات، ص 26). ثمة حبال سردية دقيقة يصعب فصلها تكشف عن عمق الروابط التي تجمع بين صالح أيوب ونسائه.

فالبطل مسكون بالمرأة، فهي أبرز موضوع يستأثر بالاهتمام في خطاب الراوي البطل، والشبكة العلائقية التي تربطه بنسائه ليست رهيبة محطات التماس، كما هي الحال في رواية «تماس» لعروسية النالوتي، بقدر ما تكشف عن الانتماء للمرأة. المرأة بمختلف وجوهها بأنايتها ومكرها وكيدها ممثلة في شخصية «سونيا» الإيطالية التي حققت سبق افتضاض بكارته وكشفت له عن عذرية عواطفه وعقد عجزه الجنسي، «سونيا» معلمته التي استبدلته بغيره حمود الواشلي، و«سوسن صائم الدهر» التي استعملته جسراً للوصول إلى غيره. وهناك المرأة الملاذ، والمرأة الشقيقة ممثلتان في الأم والزوجة.

دارى «صالح أيوب» قساوة دروس معلمتيه سونيا وسوسن بالجوء إلى ذكرى الأم وحضن الزوجة. ومن النساء المحسوبات على صالح أيوب، تلك المرأة التي اغتصبها حمود الواشلي. وتعود الواقعة إلى ذكريات الشباب. كان

صالح أيوب شاهداً دون قصد منه على فعله رفيقه، لكنه لم ير شيئاً ولم يعلم إن كان حمود قد قضى وطره من المرأة أو لم يقض. ورغم ذلك فقد ناله ما ناله من الخوف والهلع إلى حد التبول اللاإرادي واستبدت به عذابات الندم وآخذ نفسه بجريرة لم يقتترفها، وكان للحادثة مفعولها الرجعي، فخلفت له عقدة عجزه الجنسي.

لا تفسير لشدة وطأة هذه الحادثة على صالح أيوب سوى أن يكون قد تخيل معاناة الاغتصاب كما لو تسلطت عليه هو لفرط تماهيه في المرأة المغتصبة، فكلاهما ضعيف ومغلوب على أمره، لا يملك سوى ترديد خطاب الألم: «تئن ذاتي.. تصرخ.. وتولول في صمت الهول.. أقاوم.. يصرعني الغثيان» (صهيل المسافات، ص 91).

إن انسجام صالح أيوب مع دور الشخصية البيدق يدخل ضمن مشروع مثني سردي ودلالي: في مستوى السرد، سخرت الشخصية لتمثيل شخصيات أخرى اجترحتها من ذاتها، مما أتاح تعدد الأصوات لأن خيار الحكي الذاتي يكون عادة أقل اعتداداً باللعبة السردية في مستوى الأدوار مادام فعل التلطف يتجه عادة نحى الباطن، بما هو انعكاف على الذات المتلفظة. وقد أقر صالح أيوب أن «للروح سلطاناً لا يشبه فن الحديث ولا هو من فصيلة الثرثرة» (صهيل المسافات، ص 112)، لذلك كان لابد من الانصياع لتفجر الأنا. وقد تنزلت

«يلسع دمعى وجهى ويتجاوز
شاربى، يبكى الرجال على ملك
يضيعونه.. يبكون حين ينفلت
الإنسان فيهم من قيود مجتمع
الذكورة وقوانينه.. حين تخرج أقدام
الإنسان فيهم من أحذية الحديد تلك
التي تقمع نمو الإحساس الإنساني
وتحجره وتستنكر فيض العين..
حين ترتجّ الدواجل.. تقهرهم سيات
النظرية الذكورية المتعالية فتصور
بكاءهم كالنساء» (صهيل المسافات،
ص 143).

يتضح من خلال كل من روايتي
«تماس» و«صهيل المسافات» أن
الشخصية الرجالية قد سخرت
لتمثيل دور البندق في فضاء النص
لغاية تحقيق التلاقي في المتخيل بين
المؤنث والمذكر، عى أن يتخطى
الفصل والميز القائم في الواقع.
وتجدر الملاحظة أن هذا النمط من
المعالجة السردية لا يحيل بالضرورة
على المرجع، وكأنا الروائيتان قد
راهنّا على تخليق شخصيات مهيأة
لتبادل الأدوار وللكشف عن أسرار
الجنس الآخر الكامنة فيها «فبدون
المرأة لا وجود لعبقورية ذكورية،
وبدون شرارة ذكورية لن تكتمل
البطلة النسائية» (3).

2 - الشخصية المكلفة بوظيفة

الوظيفة هي عمل الشخصية
منظور إليه من حيث الحكمة. وتمثل
الوظائف في القصة مفاصل البنية
الحديثة وأركانها. وحدها الأفعال
الرئيسية هي التي تحدد الوظائف

العملية في نطاق استراتيجيا الذوات
لأن ملكة البوح وحدها لا تكفي
لتمثيل حكاية الذوات. فقد كان
الراوي المتلفظ بحاجة إلى فنيات
حكي الأفعال وسبر الأحوال وفنيات
التبثير المتحول وتنوع المستويات
الخطابية.

أما على المستوى الدلالي، فقد
تجلى تسخير الشخصية الرجالية
لتمثيل المرأة في منزلتها الاجتماعية
ومن خلال التجاوزات المسطرة عليها
والتي تبقى في نطاق المسكوت عنه.
فمن هذا المنظور، يكون القاسم
المشترك بين صالح أيوب والمرأة أن
كليهما ضحية الظلم والقهر
الاجتماعيين، لذلك فهو يقول: «لا
أستطيع تصور امرأة تصهل ذكراها
في المسافات تتجسد ضعيفة تشبه
أيامي» (صهيل المسافات، ص 111).

إن معاناة الظلم صهرت ذات
صالح أيوب مما جعله مهياً للكشف
عن ذلك الجانب الإنساني المشترك
بين الرجل والمرأة في أحوال الضعف
والخذلان والألم. عندما تسقط أقنعة
الذكورة، تلوح الشخصية / الجوهر
ولا يكون البوح والبكاء خطاباً حكراً
على المرأة وحدها وفقاً للتصنيف
السائد الذي يرى فيها كائناتاً ضعيفاً
«وبلا شرف»، على خلاف الرجل
الذي يكابر ويتقاوى ويتمادى في
تمثيل لعبة الشرف والكبرياء في
أحلك فترات ضعفه.

وعندما تسقط الأقنعة، يتضح أن
الضعف والألم حالة إنسانية عبر
عنها صالح أيوب عندما انحاز
لإحدى نسائه المظلومات الضعيفات:

حسب الاقتصاد الخاص بكل قصة، و«تكون الشخصية معادلاً لوظيفة، بمعنى مكلفة بأداء فعل أكثر منها موضوعاً متخيلاً، لذلك فهي تنتمي لجهاز الموظفين أكثر من كونها شخصاً ما» (4). وهذا يعني أن هذا النمط من الشخصيات لا يتطلب عناية مخصوصة بمواصفاته التخيلية، بل بالدور الوظيفي الذي يؤديه، لذلك فقد لا يحتاج بالضرورة إلى اسم علم أو إلى تبئير مظهره أو جوهره.

ونصادف نموذج الشخصية الرجالية المكلفة بوظيفة بصورة بارزة في قصص «ربيعة ريحان» و«فاطمة يوسف العلي» و«سلوى بكر». ففي قصص ربيعة ريحان، لا تحمل الشخصية المكلفة بوظيفة اسماً، بقدر ما تعرف إسناداً إلى ضمير «هو» وإلى المحيط الذي تنتمي إليه ممثلاً في مؤسسة الأسرة أو المجتمع، على غرار الأب والأخ والعم والجد والزوج والابن أو الحبيب، أو الوظيفة الاجتماعية: الشرطي، سائق التاكسي، إلخ..

ففي قصة «ألا عيب الخراب» من مجموعة «مطر المساء» تتجلى الوظيفة الرئيسية التي يؤديها الرجل / الأخ من خلال تبديد الإرث على نساء غربيات، بعد أن حرم شقيقاته البنات من حقهن فيه بتعلة عدم التفريط في الإرث لرجال غرباء هم أزواج شقيقاته.

أما في قصة «بنت البراري»، فيضطلع الجد من خلال أفعاله وأقواله بوظيفة الرقيب الصارم على

حريمه لأنه يعتبر «النساء أفاعي يستوجب الحذر منهن». ويكون الجد مع ذلك مهياً للانسجام مع وظيفة مضادة تتمثل في تسامحه مع الحفيدة. فقد كان يحملها معه إلى مجالس الرجال ويتباهى بها.

فتكليف الشخصية بالجمع بين وظيفتين متضادتين، يشير ضمناً إلى أن القيم الذكورية في المجتمع الأبوي، تحمل متنفساتها حتى في أوج تشدها وتسلطها على المرأة، على خلاف ما نكتشفه في قصة «تهاويل» حيث تكرر الشخصيات الرجالية (الأب، الزوج، الشرطي...) وظيفة تسليط أصناف الاضطهاد على فتاة هندية هربت من الهند إلى الجزائر وصولاً إلى المغرب. فقد أسند للشخصية الرجالية دور الجلاد وأسند للشخصية النسائية دور الضحية التي لاحقتها لعنة الاضطهاد. أما المنقذتان أو «الشخصيتان المساعدتان»، فهما الراوية وصديقتها اللتان ارتابتا في نهاية القصة، في حقيقة الفتاة الضحية، وفي مصداقية الوقائع المروية على لسانها، ويلعب العنوان «تهاويل» دوراً دلاليّاً يحيل على ما هولته الشخصية الضحية.

أما في مجموعة «تاء مربوطة» لفاطمة يوسف العلي، فتكون الراوية أو البطلة ولوعة باصطناع مواجهات مع شخصيات رجالية مكلفة بوظيفة تستهدفها بصورة خاصة وتحرضها على رد الفعل. وتقوم تلك المواجهات على مدى لحظة مكثفة تنبجس من خلال المشهد اليومي، أو

إلى نصابها. ففي قصة «الثالثة آه» تنهك الشخصية الرجالية في أداء وظيفة ثلاثية تتمثل في ترويض المرأة المرغوب فيها، ثم تملكها بعقد زواج، ثم تطبيقها بالثلاث، ليكرر الوظيفة نفسها مع امرأة أخرى. وترصد الراوية الشخصية الرجالية متلبسة بوظيفة ترويض الضحية الرابعة من خلال الخطاب المنقول: «كان يقول للتي أمامه: أنت مختلفة تماماً.. أنا عانيت، تعذبت.. إنني أحلم بزوجة تؤكد لي كل يوم أنها زوجتي.. ما.. ما رأيك أيتها الجميلة؟» (تاء مربوطة، ص 70).

يتنزل هذا الموقف في نطاق المواجهات المضمرة، حيث تتكفل الراوية بالوظيفة المضادة ممثلة في التنديد الساخر بتجاوزات الشخصية الرجالية. ففي قصص فاطمة العلي، غالباً ما تتجه الوظائف التي تنجزها الشخصيات الرجالية، نحو استدعاء وظائف مضادة وتتكفل بها الشخصيات النسائية، في نطاق ثنائية الفعل ورد الفعل، مما يخلق مواجهات تتهيأ لها الشخصية النسائية بأسلحة وأساليب متنوعة من قبيل المناورات السجالية وكشف أخطاء وتجاوزات الشخصية الرجالية أو السخرية أو المفارقات، لكن قلما تحتد المواجهة لتفضي إلى إرساء علاقات صراع ملعن وذلك على خلاف ما نكتشفه في مجموعة «عجين الفلاحة» لسلوى بكر حيث يتواتر ذلك التلازم بين الفعل المسند للشخصية الرجالية ورد الفعل المسند

تترأى لها في ومضة حلم. في قصة «تاء مربوطة»، يضطلع مضيف الطائرة بوظيفة إرغام الراوية على الجلوس في القسم المخصص للحرير. فقد قسم رب الطائرة العربية إلى قسمين: قسم الذيل بمقاعده الضيقة الكئيبة الخشنة للنساء، والقسم الأمامي بمقاعده المريحة للرجال. ويكون هذا الحيف كفيلاً باستفزاز الراوية، فتدخل في مواجهة لن تجديها نفعاً. فقد نجح المضيف في أداء وظيفة إلزام الراوية بالإذعان مكرهة إلى ما سماه «حقوقاً مكتسبة للشوارب واللقى» (تاء مربوطة، ص 15).

وعندما وجدت الراوية نفسها مربوطة في مقعد المرأة المغلوبة عل أمرها، اتجهت نحو أصل البلاء، أي منشئ ومكرس وظيفة الميز الجنسي في مستوى لغة الإعراب، ذلك الذي ابتدع وظيفة تقييد «تاء التأنيث». وبذلك ينحرف المنظور السردى نحو محاكمة ذكورية اللغة.

وفي قصة «عندما كان الرجال حريماً للسيدة»، تتخذ الراوية من فضاء الطبيعة مهرباً وملاذاً، فتلتقي «لولا» امرأة الأسطورة، وقد انفردت بوظائف السيادة والهيمنة والقوامة على عشرة رجال هم حريمها، وقد تفانوا في أداء وظائف الطاعة وتنفيذ أوامر «سيدتهم»، إلى جانب القرار في الكهف والخدمة وتربية الأطفال. هكذا إذا قلب الآية ويسخر الرجال لأداء الوظائف المذلة التي فرضوها على النساء. لكن العودة إلى فضاء اليومي، يكون كفيلاً بإعادة الأمور

الذي يستهدفهن من أجل تغيير السائد.

وفي قصة «بداية» يتمادى الزوج في ممارسة وظيفة تطويع الزوجة وتسخيرها لتنفيذ كل أوامره إلى جانب كل الخدمات المنزلية، الأمر الذي يضطرها إلى إعلان التمرد والعصيان، فتقذف الزوج بتمثال «أفروديت»، ويندفع الزوج إلى تسليط فعل الضرب على الزوجة المتمردة فتتردى هي الفعل في شكل هجوم شرس. وبين الهجوم والهجوم المضاد، تكسب الزوجة المعركة ويسقط الزوج في حلبة الصراع وقد هزم بالضربة القاضية. وترصد الراوية نهاية الصراع بشيء من التشفي من خلال هذا الخطاب: «وينكفئ الزوج على تمثال أفروديت باكياً» (عجين الفلاحة، ص 64). فقد مثلت مجموع الوظائف الرجالية والنسائية في هذا الموقف الميلودرامي، نوعاً من المناورة في عرض الوظائف مما يفضي إلى قلب الأدوار.

وتتنوع في قصص سلوى بكر الفضاءات التي تشهد وظائف التسلط والاضطهاد والاستغلال التي تمارسها الشخصية الرجالية ضد الشخصية النسائية، من الفضاءات الخاصة: البيت، إلى الفضاءات العامة: المدرسة والشارع، وصولاً لمؤسسات العمل حيث تكون الشخصية النسائية عرضة لعسف قوانين السوق التي تتفرد بها الشخصية الرجالية.

ومن الوظائف النماذج التي

للشخصية النسائية. وسرعان ما تتحول المواجهة إلى صراع. فثمة مجموعة من الوظائف المسندة للشخصية الرجالية تحوم حول الهيمنة والظلم والقمع تبدو مهياة لتحفيز الوظيفة المضادة، وتتزلز غالباً، في نطاق الدفاع عن النفس والمقاومة.

ففي قصة «الليل يليق بالعسكري»، تقتحم مجموعة من البنات المقبرة في الهزيع الأخير من الليل ويطالبن حارس المقبرة بدفن الأب، ويبررن صنيعهن هذا بأنه انتقام من الأب العسكري الذي اضطهدهن على مدى حياته، لذلك قررن دفنه تحت جناح الظلام وحرمانه من نعمة الشمس. وفي اللحظة التي تنهياً فيها البنات لتنفيذ الانتقام من الأب، وهي وظيفة مضادة لوظيفة الاضطهاد التي اقتترفها في حقهن، يبرز لهن العم العسكري قائلاً: «من هنا وطالع، أنا المسؤول، أنا الوصي.. وكل شيء ماشي كما الأول» (عجين الفلاحة، ص 56). ويكون قرار تكريس الوصاية والاضطهاد كفيلاً بخلق صراع يتحول إلى هجوم تشنه البنات على العم «فيوسعن العم العسكري ضرباً ولكماً، وهو يقاوم بكل أساليبه العسكرية دون جدوى» (عجين الفلاحة، ص 56).

من الواضح أن مجموع الوظائف الرجالية والنسائية هي أقرب ما تكون للتجريد لتصوير تمثلات إيديولوجية تراهن على تظافر جهود النساء لمقاومة تسلط المجتمع الأبوي

تعرضها قصة «جميلة اسمها بيرتي»، وظيفة استغلال اسم وجسد وجهه «السكرتيرة بيرتي» من طرف مدير المؤسسة الجديدة في نطاق الخصوصية. فعبقرية الشخصية الرجالية تتمثل في قدرتها على تصريف وظيفة الاستغلال، فبعد أن استغل المدير المؤسسة الحكومية التي كان يشغل بها وقام بعملية تفريغها لفائدة مؤسسته الخاصة اتجه نحو «الجميلة بيرتي» ليصنع من اسمها الإنجليزي ومن مؤهلاتها في اللغة الإنجليزية التي تتقنها، ومن قصة شعرها ومظهرها، صورة مميزة للمؤسسة المحلية التي تروم التشبه بالمؤسسات الأجنبية، لما للصورة من دور في الارتفاع بمنزلة المؤسسة وترفع نسبة مبيعاتها.

ويتنزل عرض الوظائف السلبية التي ستعجزها الشخصية الرجالية بإتقان وحرفية في نطاق التثديد بشراسة، اقتصاد السوق في تشيئتها للمرأة وتحويلها إلى قيمة خاضعة للتبادل على حساب كرامتها وإنسانيتها. فما يتضمنه الموقف القصصي من مفارقات في مستوى الوظائف، لا يجر في هذه الحالة إلى مواجهات معلنة أو صراع بين الشخصية الرجالية والشخصية النسائية، بحكم حاجة «بيرتي» للعمل، لذلك يتنزل الموقف القصصي في نطاق استراتيجيا دفاعية عن مصالح الجنس المغلوب على أمره ضد هيمنة قوانين السوق.

ويكون للشخصية الرجالية في

أغلب قصص مجموع «ما لم يقله الرواة» اللطيفة الدلّمي شأن مختلف عن النماذج الوظيفية السابقة الذكر باعتبارها حاملة لمؤثر وظيفي، فقد أسندت لها وظيفة هي أقرب ما تكون لفكرة أو أطروحة ذهنية، تحتاج «تناولاً براغماتياً تتم على مقتضاه مقاربتها استناداً إلى قيمتها بالنسبة لثقافة ما» (5).

ذلك لأن عالم قصص لطيفة الدلّمي سديمي مزج بين الأسطوري والغرائبي والواقعي، عالم تتنازع الطبيعة بعناصرها ومعادنها وكواكبها والثقافة بمنجزاتها عبر الأحقاب، وصولاً إلى هذا الآن وهنا.. هذا القرن الواحد والعشرين وهذا العالم القرية بثورته التكنولوجية وأقماره الصناعية ووسائل الاتصال المتعددة الوسائط، بحمي المضاربات والصفقات التجارية وأسعار البورصة ومخلفات الحروب والدمار والكوارث الطبيعية والمجاعات. في فوضى هذه القرية الكونية اختزلت الكائنات البشرية مثلما حصل في فوضى الخلق الأولى في كائنين ضميرين: هو وهي، في رجل وامرأة لا اسم لهما ولا ملامح ولا اتجاهات محددة، يتحركان وفق شفرات غريبة.

ففي قصة «شفرات العصر الشمسي» يتمثل المؤثر الوظيفي المسند للشخصية الرجالية في الانسحاق خلف رحلة الضياع وتبديد القيم الروحية وقتل الحب والحلم. «يقبل الرجل ويرحل، يقترب وينأى

وتوافقوا عليه، وقد تكفلت الراوية بوظيفة مضادة تتمثل في تصحيح أخطاء الرجل العارف لأنه اكتفى بالسائد والمنجز، وهو ما يتجلى من خلال هذا الخطاب المباشر: «لم تعلمك الكتب سوى أن لا تكون كما أنت» (ما لم يقله الرواة، ص 64). هكذا تكشف الراوية عن معضلة الرجل العارف التي تكمن تقصيره عن معرفة ذاته، فكيف يدعي معرفة المرأة أو شهرزاد؟

لقد كرس الرجل وظيفة وهم المعرفة فعجز عن إدراك جوهر شهرزاد بما هي حدس وخيال وتحول ولا ثبات، فقنع بنموذج معطل لكل خيال، متخذاً من شهرزاد مجرد قناع أو موضوع منمنط أسقط عليه تصوراته هو وقناعاته. وتقول الراوية / شهرزاد في شأن هذه الأوهام العارمة: «جعلوني مطابقة لمعارفهم عن امرأة مشتهة» (ما لم يقله الرواة، ص 61). إنها دعوة غير مباشرة للرجل المكتفي بوظيفة تكريس المثال المعرفي السائد حتى يراجع ويصحح ويحين معارفه.

لقد اختارت جُلَّ قصص المجموعة، الهروب إلى فضاءات الأسطورة والحكاية والأحلام وإلى ما فوق الواقع وكادت تخص الشخصيات الرجالية بمؤثرات وظائفية اتجهت نحو عرض أخطاء اقترفها الرجل، من خلال ممارساته لأفعال تتصل بقضايا الوجود والكيان والمعرفة.

نتبين من خلال نماذج الشخصية الرجالية المكلفة بوظيفة في قصص

كأنه الريح، يتحرك ويتنقل في دروب الفصول مبدداً ماسات العمر النادرة في ألعاب التجارة وخرافات الأخبار وانشطار السفن وجنوح الناقلات، ينغم خطواته على ذبذبات حركة أسعار العملات، ويلهث وراء رغباته العابرة في أماسي الذبول» (ما لم يقله الرواة، ص 28).

وتكون الشخصية النسائية مرشحة لإنجاز الوظيفة المضادة وإنقاذ الرجل والإنسان: «حاولت أن تسحبه مثل أخت عاقلة من أنفاق المضاربات والمشاريع الخطرة والصفقات، وخيل إليها أنه عبر إلى ضفة آمنة اقترحها شغفها بحياة مباركة بسيطة» (ما لم يقله الرواة، ص 29).

وتتلاحق أخطاء الشخصية الرجالية على وتيرة تصاعدية فهي مهياة للاستجابة لكل الحوافز التي تحرضها على الانخراط في أفعال تغلب المادة على الروح. ففي قصة «شيفرة للعاصفة» يقع الرجل تحت وطأة سحر طائر غريب، فينسى كل شيء وينقاد متهاقاً خلف الطائر الذي ينثر عليه رقائق نثار الذهب ليحقق وظيفة تجميع المعدن الأصفر: «الرجل يعدو لاهثاً يجمع نثار الذهب» (ما لم يقله الرواة، ص 44).

أما قصة «ما لم يقله الرواة» فقد أسندت للشخصية الرجالية وظيفة البحث عن شهرزاد وهو ما يحيل على مغامرة البحث عن المعرفة، معرفة المرأة ومعرفة الكون مثلما سطرته وقننتها الأمثلة الثقافية الذكورية، و«فيما قاله الرواة الرجال

لقد تنوعت أساليب عرض الوظائف الرجالية من حيث تهيئتها لخلق المواجهات مع الوظائف النسائية المضادة، فكانت المواجهات أقرب إلى الموضوعية في قصص ربعة ربحان ولطيفة الدليمي وإلى الإيذان بالتصعيد وتوظيف أساليب السخرية والتمثيل بالشخصيات الرجالية في قصص فاطمة العلي وصولاً إلى التصعيد والسخرية السوداء وقلب الأدوار على نحو يفضي إلى رسم مشاهد ميلودرامية في قصص سلوى بكر. أما في مستوى المقاصد فتراهن جل الكاتبات على التوسل بنموذج الشخصية الرجالية المكلفة وبوظيفة لتمرير خطابات إيديولوجية وتعليمية ومعرفية. ولا يكتفين غالباً برسم صورة الرجل الموضوع وقد ثقلت موازين سلبياته بل يحرصن أيضاً على إبراز الشخصية النسائية الطرف في علاقة جديدة تتطلع للقطع مع السائد، لذلك أسندت لها وظائف الدربة على الرفض والتمرد والانخراط في فعل التغيير لإرساء ميثاق مجتمعي جديد أكثر عدالة ومراعاة لحقوق المرأة، فثمة تعاطف خفي وظاهر بين الكاتبات وبطلاتهن فيحركنهن في الخفاء ويلقنهن أساليب التحرر والمواجهة للخروج من منزلة الشخصية المغلوبة على أمرها، ويتجلى المقصد النضالي بصورة لافتة للنظر في قصص سلوى بكر.

الشخصية / الشخص:

لقد كانت الشخصية المكلفة

ربعة ربحان وفاطمة العلي وسلوى بكر ولطيفة الدليمي، نمطاً من التلازم بين الخيار الوظيفي وقانون لعبة الأدوار. فمناطق اللعبة يتمثل في أن تسند للشخصيات الرجالية مجموعة من الأفعال المشترك بينها هو كونها تصور تجاوزات تقتربها الشخصية الرجالية في حق الشخصية النسائية. وتتنوع طرق ومقاصد إدراج تلك الوظائف السلبية في أغلبها من كاتبة إلى أخرى، خاصة في مستوى بناء الموقف القصصي الذي يعول غالباً على عرض مواجهة بين وظائف رجالية وأخرى نسائية باعتبار أن الوظيفة التي تنجزها الشخصية الرجالية توجه أساساً نحو الشخصية النسائية التي تكون منذورة في أغلب الحالات إلى دور رد الفعل أو الوظيفة المضادة، فلا تكون الشخصية المذكورة طرفاً مبادراً في القيام بوظيفة سلبية تستهدف الشخصية الرجالية بل تكتفي بدور الدفاع عن النفس وفرض الذات.

أما في ما يخص طرق إدراج الوظائف الرجالية، فغالباً ما تعول الكاتبات على اختيار نماذج سلبية من الراهن في مختلف وجوهه. فقد عولت ربعة ربحان، وفاطمة يوسف العلي، وسلوى بكر على سجلات المعيش اليومي بكل مكوناته الاجتماعية والقيمية والثقافية والاقتصادية.. إلخ. واختارت لطيفة الدليمي سجلات الحضاري بمكوناته التاريخية والمعرفية والثقافية وقيمه الأخلاقية.

وبوظيفة، أو الشخصية المؤثر
الوظائفي مهياة للأنموذج أو القالب
الذي اختار مبدعها أن يصبها فيه.
وقد يتعسف هذا الأخير فيسقط
عليها قناعاته الإيديولوجية
وتوجهاته النصانية، لكن الأمر
يختلف في شأن الشخصية/
الشخص التي تتوفر على مجموعة
من الموصفات تجعلها تمتك قابلية
الإيهام بالحياة. ومهما قيل عن
مصير الشخصية الشكلاني الذي
اختزلها في حدود كيائها الورقي،
باعتبارها بنية ذهنية مجردة، فقد أقر
الشكلانيون ذاتهم بأن «رفض كل
علاقة بين الشخصية/ الشخص يعد
من قبيل العبث، لأن الشخصيات
تمثل أشخاصاً وفق الترتيبات
الخاصة بالتخيل» (6). فالإيهام
بالحياة يتطلب أن يكون للشخصية
سمك سيكولوجي وبطاقة هوية، كما
تعول طريقة إدراجها في النص على
تحديد جنسها، فتخلع عليها اسم علم
وانتماء لبيئة اجتماعية وكل ما من
شأنه أن يوهم بمشاكله للواقع.
وتختلف قابلية الشخصية/
الشخص للانسجام والانفتاح على
عالم المرجع من نص إلى آخر، بقدر
ما يخصها به الكاتب من دلالات
مرجعية عندما يستعير لها مظهراً
وجوهراً من أشخاص لهم وجود
مرجعي، بداء من ذاته هو، فقد يعطي
من ذاته ومن أفكاره وصفاته
لشخصياته، ويشير «باختين» في
هذا الصدد إلى أن علاقة الكاتب
بشخصياته تطرق على مرحلتين:
أولاهما مرحلة التماثل بين المبدع

لهذه الاعتبارات، تمتك
الشخصية الرجالية/ الشخص في
نماذج المدونة موضوع البحث،
خصائص التماثل والاختلاف بين
المبدعة وشخصية الرجل. وقد
رصدنا في الفصل المخصص
للشخصية/ البندق خصائص
التماثل بين المبدعة وشخصياتها
الرجالية. وقد حركتها على رقعة
النص في أداء أتاح المجال لرصد
خصوصياتها المؤنثة. وبحكم تنوع
أدوار الشخصية على مدى مسيرتها
السردية، فقد كانت مرشحة أيضاً
لتمثيل دور الرجل الشخص الذي
يمتلك له مثيلاً في الواقع المرجعي.
ويكون للشخصية الرجالية/
الشخص حضورها البارز في
روايتي «تماس» و«سهيل المسافات»،
بينما يكون هذا الحضور محتشماً
ومحدوداً في المجاميع القصصية.
ويعزى هذا الأمر إلى اتساع الفسحة
النصية التي تتميز بها الرواية مقابل

41

تقود التحقيق السيكولوجي من خلال مقام الراوية الطرف في الحكاية، أما في رواية «صهيل المسافات» فثمة تماه بين صوت الراوية (ة) والشخصية الرجالية المسند لها دور البطولة، حيث يوهم ضمير «أنا» بمحاكاة الشخصية، إلا أن «أنا» السيرة الذاتية المخيلة على لسان صالح أيوب، يعادل مقام تلفظ مجازي. فهذا «الأنا» هو «الأخر» أيضاً على حد عبارة «فيليب لوجون». ورغم ما يزينه الأسلوب الحر غير المباشر من تشابك بين صوتين، إلا أن فنيات وجهات النظر لا تخلو من إحالات واضحة على ذاتية أخرى هي ذاتية الشخصية الرجالية وفي حدود وضعها المختلف. فقد عمدت الخطة السردية في رواية «صهيل المسافات» إلى استدراج صالح أيوب للاستلقاء على أريكة المحلل النفسي، وطرح أحمال الذاكرة بين الماضي والحاضر، وتعرية جراحه. فحيث ما يوجد جرح ثمة حكاية ذاتية، غالباً ما تكون فيها المرأة طرفاً حاضراً بصورة ضمنية أو علنية. فقد استأثر صالح أيوب ببؤرة السرد والوصف ليسترجع أبرز أطوار سيرته الذاتية، فكان كل شيء فيها يوهم بأنها سيرة حياة تمتلك أواصر شبه شديد بالواقع المعيش. هكذا خاتلت الراوية القارئ وأوهمته أن صالح أيوب هو الذي يصف صورته بنفسه، لكن تلك الصورة تمرر في الحقيقة من وجهة نظر امرأة متخفية ترصد حالات ضعفه وخذلانه مع المرأة ومع

اختزالها في القصة القصيرة، فضلاً عن كون النص الروائي لا قبل له بأن يستغني عن التمثيل السيكولوجي للشخصيات، حيث تتوافر مقامات رصد أحوالها أطوار نموها، بينما تكتفي القصة القصيرة بالتقاط موقف أو مشهد أو لحظة مكثفة قد يتجلى من خلالها مظهر محدود من مظاهر الشخصية / الشخص.

لقد أتاح فضاء النص الروائي فرصة مناسبة لرصد الشخصية الرجالية في روايتي «تماس» و«صهيل المسافات» في مختلف أحوالها، سواء في توحيدها مع ذاتها أو في علاقتها بالشخصية النسائية. لقد اجتهدت الروائيتان في تخليق شخصيات شفافة، جاهزة للاكتشاف، لا تستعصي غالباً على من يروم هتك أستارها، والإمساك بأفكارها، وعقدها وتناقضاتها وآلامها، أي كل ما تحتاجه «السيكوحكاية» من مكونات.

الشخصيات الرجالية هي غالباً شخصيات إشكالية تسلم للشخصية النسائية سواء كانت راوية أو بطلة شريكة في المغامرة العاطفية، مفتاح شفرة أنفعالاتها وأفكارها. إن المشترك بين الروائيتين هو الرهان على سيكولوجيا الحميمة لغاية فتح مغاليق الشخصية والنفوذ إلى أعماقها. ولئن اختلفت ظاهرياً استراتيجيا الاكتشاف، ففي رواية «تماس» رجحت الراوية خيار اصطناع المسافة خارج مناطق التماس، حيث خصت الشخصيات الرجالية بمنزلة الموضوع فكانت

الذكورية» (صهيل المسافات، ص 25). فمن يتكلم في هذا الخطاب.. هل هو صالح أيوب أم الراوية (ة) المتخفية (ة)؟ ثم ماذا يحصل عندما يتجرد صالح أيوب من الرجولة والكرامة؟

لقد مسرحت الراوية (ة) الشخصية الرجالية في أخرج لحظات ضعفها وعجزها الجنسي مع المرأة فتسللت لدائرة حرجة جداً، دائرة الفحولة الذكورية، لتكشف عن لعبة قلب الأدوار، فتقود صالح أيوب لهذا الاعتراف: «يقتلني خذلان الرجولة مع النساء» (صهيل المسافات، ص 25). فتعدد المشاهد التي تبئر تحول صالح أيوب إلى موضوع رغبة مع «سوسن» - التي استأثرت بدور الطرف المبادر في العلاقة العاطفية - ونبهته إلى ضرورة المبادرة ثم مع «سونيا» التي اكتشفت عجزه في العلاقة الجنسية ونصحته بزيارة الطبيب. وتقود صالح أيوب إلى هذا الاعتراف: «ومن سونيا تعلمت كيف أطلق رجولتي من عقالها أن أصير ذكراً حضارياً في مخدع امرأة مجربة، أن أكون أحد كهوف الغموض في جبال غابرة وأقبل أن تعانق سونيا وتواقع كل سحر التاريخ الذي يشغلها في جسدي» (صهيل المسافات، ص 189).

وفي نفس الاتجاه تقريباً، تعتمد الراوية في رواية «تماس» للكشف عن صورة الرجل موضوع الرغبة من وجهة نظر البطلة زينب حسان، وقد تولت عملية تبئير تبادل الأدوار:

السياسة ومع الجاه. هذه المرأة المتخفية ليست الكاتبة بالضرورة بل قناعها الذي يكشف عن بعض ملامح وجهها خاصة وقد اختارت أن توجه مسار البوح والاعترافات في اتجاه يورط صالح أيوب في الحديث عن علاقاته بالمرأة، لكن الأحكام والتصورات الصادرة عنه في لحظة بوح قد تكون أقرب إلى الاعترافات اللاإرادية، وعلى هذا النحو، تقتنص الراوية الشخصية الرجالية «الطريدة» وهو ما يكشف عنه هذا الحوار الباطني المسرود: «هل يمكن لمبدع ما أن يغوص في أعماق الطرائد؟ ويرصد تنامي الوجل لحظة ينبع متفجراً متوالداً، ثم قابضاً على جوانحها فيربك خطوها» (صهيل المسافات، ص 144).

فصالح أيوب هو الطريدة والموضوع الموصوف من وجهة نظر راوية تتعاطف معه وتتماهى فيه حيناً وتتنكر له وتتخذ منه مسافة حيناً آخر، خاصة عندما تتجه لتعرية عقده وتناقضاته، فتنتقي المشاهد والمواقف التي تراها مناسبة لتسرب من خلالها أحكاماً أو لتسبغ أوصافاً على صالح أيوب الشخص والرجل، فتتوفر من كل ذلك مجموعة من المعطيات الكفيلة بإنجاز صورة الرجل / الموضوع من وجهة نظر امرأة. من ذلك هذا الخطاب الذي يكشف عن مناورات ما تحصل خلف كواليس ضمير «أنا». يقول صالح أيوب: «وما بين الرجولة والكرامة شعرة لا تنقطع ولا تبين، ويربط الرجال قوامتهم على النساء بالقدرة

المرهون تاريخياً بالاقتراب.. أنا بالتحديد أخرج عن المؤلف والدارج من الأعراف، وهو بامتناعه أحياناً، يفتح شهيتي إلى الفعل» (تاء مربوطة، ص 41).

لكن قد تجابه البطولة برفض الرجل لما أقدمت عليه من قلب للنظام السائد في توزيع الأدوار، فيستعين عليها بالأعراف والتقاليد، وهو ما يوحي به هذا الخطاب المباشر: «فشكاني لأمي فأعطتني درساً في الالتزام والأولويات» (تاء مربوطة، ص 41).

وفي قصتي «وهم الصورة وهم الخيال» و«مراجيح الألم» لربيعة ريحان، لا يتوانى الرجل المرغوب فيه عن مجابهة شريكته في المغامرة العاطفية بالصدود والتمنع، فترصد البطلة أحواله المتقلبة من خلال هذا الخطاب المسرود: «يسلم نفسه لحمقه، فتتلاشى نظرة عينيه المحبتين ويصير كمن يزهو بعدوانه.. تأسى ولا تنسى حمأة نار الانشداد إليه وتساورها الهواجس من وقع الخذلان، وهو يقول: أي نوع من النساء عرفت» (مشارف التيه، ص 37-38). وقد يفضي هذا اللون من المواجهات في نهاية المطاف إلى إدراج صورة أخرى للرجل المرغوب عنه، يضطر البطلة للمبادرة بإعلان قرار الفرق ووضع حد للعلاقة العاطفية.

تعددت في المدونة نماذج الشخصية الرجالية / الشخص وقد اكتفينا برصد أبرز هذه الأدوار ممثلاً في علاقة الشخصية المذكورة بالشخصية النسائية. فمن خلال

«قالت له وقد حزمت أمرها، لم تتغير كثيراً ولكنك صرت أكثر.. أكثر، كيف أقول أكثر إغراء. انخرس صالح تماماً وارتبك ولم يدر بماذا يجيب. كانت زينب قد لاحظت حرجه وأحست بشيء من اللذة وهما يبادلان المواقع، فتبادره بما تعود هو أن يقوله ويروح هو ليجد نفسه في موقع المتغزل به الذي يشرف على احمرار الوجه، لولا حذق الرجال أيضاً لعمليات التمويه الخاصة بهم» (تماس، ص 40).

من الواضح أن تمثيل صورة الرجل موضوع الرغبة تراهن أيضاً على إبراز صورة زينب حسان الجديدة، وهي تشعر لأول مرة. على حد عبارتها. «بلذة الاقتحام والمبادرة وقد كانت تحسد الرجال عليها» إلى جانب ما لتلك الصورة من وقع على شريكها في المغامرة العاطفية، فقد بوغت صلاح بامرأة جديدة تنحت لنفسها صورة مختلفة عن الصورة الموضوع التي امتلكها عنها.

وتستأثر مسألة تبادل الأدوار لغاية رصد صورة الرجل موضوع المبادرة في قصص فاطمة العلي وربيعة ريحان، ففي قصتي «ما فيها شيء» و«أنا وهو وهو»، تخطط البطلة من أجل أن تكون هي الطرف المبادر في العلاقة العاطفية مع الرجل المرغوب فيه، فتوظف أساليب التبيير الباطني والخارجي لغاية التسلل لأعماق الشخصية / الشخص وتحريك لا مبالاتها واختراق تمنعها. تقول بطلة قصة «أنا وهو وهو» بواسطة الخصاب المباشر: «أبدأ بالاقتراب، وقد جرت العادة أنه هو

الفصل في شأنها وأنداك يلعب المتخيل دوراً حاسماً في التخفيف من حدتها لغاية «عقلنتها»، وفي هذا السياق، غنمت الكاتبات في هذه المدونة فسحة المتخيل واتخذن منه مجالاً للدربة على إنتاج صورة الرجل، فتمثلن بسيناريوهات الأدوار المكروسة منها والمأمولة ووضعنها تحت المجهر من خلال نماذج الشخصية / البندق والشخصية المكلفة بوظيفة والشخصية / الشخص، وذلك من منطلق وعيهن بأهمية وسائل التمثيل في قصة ورواية ومسرح في تغيير ومراجعة النوال التقليدي في توزيع الأدوار بين الجنسين الذي لم يعد قابلاً للانسجام مع واقع الحداثة.

أبطالها برهنت المبدعة العربية على أن معرفة ذاتها لا تنفصل عن معرفة الرجل فتوسلت «بسيكولوجيا الحميمية بما هي إحالة على الواقعية» حسب عبارة «باشلار». فعلاقة المرأة العربية بالرجل في هذا الآن وهنا، تحيط بها إشكاليات جمّة بحكم التحولات الطارئة وضغوطات الحداثة المسطرة عليهما معاً. لهذه الاعتبارات، كان للمبدعة العربية شأنها المختلف ومقاربتها الخصوصية في التلاعب بتلك الروابط الظاهرة والخفية التي تصل الأدب بالحياة والحياة بالأدب، نظراً لمنزلة هذه الشخصيات على المحور متخيل / لا متخيل. ففي كل مجتمع ثمة قضايا وتحديات ملحة يصعب

هوامش:

- (١) تشمل المدونة موضوع البحث الأعمال الروائية والقصصية التالية:
- عروسية النالوتي: تماس (رواية)، دار الجنوب للنشر، تونس، (ط ١) ن ١٩٩٥.
- ليلي الأطرش: سهيل المسافات (رواية)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩.
- فاطمة يوسف العلي: تاء مربوطة (مجموعة قصصية)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠١.
- ربيعة ريحان: مطر المساء (مجموعة قصصية)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩.
- ربيعة ريحان: مشارف التيه (مجموعة قصصية)، مطبعة فضالة، المغرب، ط ١، ١٩٩٦.
- لطيفة الدليمي: ما لن يقله الرواة (مجموعة قصصية)، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١، ١٩٩٩.
- سلوى بكر: عجين الفلاحة (مجموعة قصصية)، سينا للنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢.

تعزية المسكون عنه

في قصة

« لعبة خدوجة »

ليلى العثمان تفتح النص على
أسئلة كثيرة

بقلم: أحمد الشريف

الكتابة، هذا الشقاء اللذيذ الذي
تستهويه أرواحنا وتستلذ به
جراحاتها، قادتنا لنقف مع كاتبة
تنوء بوعي ناقد، يشرح حالة
الإقصاء والتهميش الذي تحياه
الأنثى..

منذ مدة وأنا أتابع إبداع القاصة
«ليلى العثمان» - القلم الذي يجترح
الوعي ويكتب بنبض الروح
مفارقات زماننا العربي منعكساً
على سلوكيات الأفراد في
مجتمعاتنا جميعاً..

محبوبته بالتطنيش والإهمال، وما وجدت المسكينة غير الحيلة !!
تزوجت من أخيه العجوز القاطن
في بيت «نايف»، قرباً واستئناساً
بلفح رائحته واكتحالاً بمراى
شخصه.. قبلت راضية بالزواج من
أخيه العجوز، مضحية بكل غال من
أجل البقاء قرب «نايف»..

صبرت على عجز الكبير، متحملة
شخيره الموصول، موتاً بين
أحضان، زهرة تتقصف، لا تجد من
يشم رائحتها، غير مفكرة بمال ولا
بجاه، لتظل فقط قريبة ممن مارس
الصدود عليها بعنف وتعلقت به
أكثر..!! هل هو محض الحب، أم
الكبرياء الجريحة.. أم الحالة مرض
نفسي يدفعنا للتعلق بمن يرفضوننا
ويوصلنا إلى حافة الانتقام !!؟

حاصرها الاحتقار ليل نهار،
وظلت تتقلب على نيران عذابها
وإصرارها وتحديها.. ما الذي
جذبها في «نايف» طوله الفارع؟
سمرته اللامعة، أم عينيه
الواهجتين؟

يقطف العجوز على استحياء من
ثمارها الشهية التي تنام، وجسدها
عصفور مبلبل بالجوع والحقن
والحرمان..

وبدأت سورة الحلم تداعب
«خدوجة» لحظة أن دق المرض أبواب
شيخوخة الزوج، يصحو الأمل
وتبرعم معه أغصان الخوف.. الأمل
في بقائها في البيت إذا ما رحل
العجوز ونجحت الخطة.. والخوف
من فشلها وطردها إذا فشلت.. ولاح
في شريط الذكرى «سعيد» الخادم

«ليلي العثمان»، عندما تكتب،
تمسك باللحظة المازومة في مقطع
من حياة فرد أو موقف يحياه..
استوقفتني قصتها القصيرة
«لعبة خدوجة» وأدركت عمق
التجربة التي تنحت الكاتبة منها،
وإخلاصها لإبداعها الذي يتطور مع
كل نص جديد، حيث الدقة في
التعبير والتكثيف الموظف واللفظ
المعبر الموحى..

«لعبة خدوجة»، ومنذ لفظتها
الأولى، يخز وجعها قلوبنا التي تدق
انتظاراً لما سيؤول إليه الحال مع
البطلة التي اختصرت قصص
وحيات قطاعات كثيرة من النساء،
وتفصح من خلالها فظاعة الجريمة
ومستوى التدني الذي وصلته المرأة
التي لا تجد حصناً تأوي إليه، ولا
قلباً يفتح لنبضها وأحاسيسها..
إنها لائحة اعتراض أمام قمع الأنثى
وانتصاراً للقيم الجميلة التي لا تجد
أمام آهات أصحابها غير الصد،
فتلجأ للحيلة التي تزنرها ألغام
ومخاطر وأهوال، ولكن ما العمل
وفيوضات الحب لا تجد لها
مستقراً؟

نفذت «خدوجة» ما خططت له
ورقص قلبها وفرحاً لنجاح خطتها
فيما تفعل أمام عذاب الضمير الذي
غاب عن المجتمع الذي لم يرحم
«خدوجة» ومثيالاتها؟ وعن «نايف»
الذي لم يكن شهماً أمام تهالك
«خدوجة» في حبه وهو يمارس
عليها لذة الصد والقمع والتجاهل؟
«خدوجة» أحبت «نايفاً» الذي
أعماه الكبر وركب رأسه ولاقى

«نايف».. لكن!! إن كانت الآمال قد استراحت، فالضمير لا يستريح.. ها هو يعود نابضاً، بين الجوانح، مقررماً، ضاجاً بالخطيئة، كلما تقارب الخادم من «نايف» وتهامسا..

انتهت عدة «خدوجة».. وعقد القران وتغيرت بها الأحوال، وتذوقت أو كادت رحيق حلاوة الصبر والوصول.. أصبحت ليلاتها أحلاماً مرعبة، ولم تعد تنام على فراش من هناء.. أهرق الذنب روحها، وما زالت رياح الضمير تصفر في صدرها المتعب، مطالبة وملحة بالاعتراف لتمسي وتصبح تتقلب على نيران من قلق.. ودنت ساعة الحساب بين يدي القابلة.. الطفل ينتظر أن تفتح له كوة في جدار الحياة وهي تتمنى لو لم يخلق المولود ولم يلجئها لمثل هذا المخاض النفسي، الروحي الشديد..

يشدد زحير الولادة ورياح القلق تدفع بها إلى آفاق بعيدة.. و.. تنزل الكتلة الناعمة، يختلط صراخها بصوت القابلة التي أعلنت بكل الاستنكار والدهشة أن المولود «عبد»..

أي نهاية، وأي اعتراض على ما أكلت إليه أحوال النساء!! وما هي المواضعات التي أوصلت الحال بمجتمعنا إلى هذا الدرك وهذه السقطات غير الإنسانية؟

قصة ليلي العثمان، محبوبة بإحكام، لا ترهل يكتنف متنهاً، لعب ضمير المتكلم فيها دوراً إيصالياً كاشفاً لجوانبه الساردة التي

والعبد الذي كان الحل المنتظر.. تسلفت إليه مطمئنة لموافقته، وقد كان من قبل يغرس سهام نظراته المشتتة في تضاريس جسمها.. واستلقت على فراشه طلباً لنطفة يزرعها في أحشائها.. تنمو لتمتد جذور «خدوجة» في أرض البيت قرباً من «نايف» بين رعشات اللذة، والأمل الذي تحقق بلا تعب، وإيقاع ضربات قلبه الذي دق الخوف طبوله في أنحائه، وافق «سعيد».. تلاشت رعشات الخوف بعد أن أطفأ جمار شبقه وفاحت من جسد «خدوجة» رائحة طلع شهية، مضحية بكل ما يمكن أن تؤول إليه الأيام، راضية عن طيب خاطر، أملاً في غد بات قريباً، متحملة رائحة العبد النتن، مستكينة لنظراته الجائعة لليلة خرى..

ونطقت بالموافقة.. على الوعد اللئيم، سامحة لعنكبوت النوايا أن ينسج خيوطه بإحكام انتظاراً لتكون الولد.

زفت الخبر إلى العجوز الذي صدق عجزه وأطلق روحه مع شهقة الروح.. تلاً في فؤاده الأمل وتصنعت الحزن مجارة للزمن الخؤون.. نظرت باتجاه حبيب القلب الذي أخذته العزة بالرجولة ورد عليها، إثر صراخها:- إن الطفل سيولد يتيماً ويعيش يتيماً.. له عم يحميه ويرببه.

وبرعت آمال الفوز بلقب «نايف» من جديد!! سيصبح الوليد وتداً يربط خيمتها الواسعة في فناء البيت، وزهرة متفتحة في حياة

لكل المسكوت عنه، وهي رسالة تضع صورتنا المهترئة مكبرة أمام عيوننا.. لكن ألا يحق لعلم النفس أن يقول كلمته هنا؟ لماذا تصر «خدوجة» على المجازفة والتضحية!! ولماذا تلجأ للأساليب غير القويمة، في سبيل الوصول إلى هدف بعيد؟ ليس من العار أن نضحى إزاء من نحب، ولا أن نقدم أرواحنا لهم إذا ما احتاج الأمر، لكن، ما معنى التضحية والمجازفة أمام من لا يهتم بك ويحتقرك؟ هل الأمر طبيعي هنا؟ أم أن المسألة تعدت تخوم القلب وجراحاته إلى مجرد أوهام وأمراض، ما زلنا نعتقد أنها حباً، واختلطت في وعينا ولا وعينا، وانجررنا خلفها، ظانين أننا بذلك نخدم الحب ونقدم له القاربين طواعية، نيلاً لرضاه؟ أم أن ذلك محض انتقام من الواقع ورفض له؟

تقمصت شخصية البطلة، بلا حشو أو هذر زائد، وبعبارات تتزاحم في هذه القصة غرض القصة الأسمى، بتعابير دالة، غاضبة.

هذه القصة نص مفتوح على أسئلة متناسلة جارحة، لامرأة تحمل جرحها السري النازف لتشكل صيحة، من أجل استرداد حقها المسلوب.. نص يتوقد بالاشتعال، مجبول بوجدان منفعل بالواقع عبر توترات نفسية، أوصلت المتلقي للنفاذ إلى جوهر الواقع..

نص مائع، مؤثر يضج بالخصوبة وخضاب الحياة.. ينوس بخطاب تحريضي مسؤول، فيه تماه متقن بين الشكل واللغة والمضمون، وقدرة فائقة على تفعيل روح النص ضمن فضاءات نفسية حارقة..

القصة بمجملها، تعرية وفضح

من لذة النص إلى متعة المعنى

«أشياء غريبة»



منى الشافعي

تأخذنا في رحلة إبداعية متميزة

بقلم: ملاك نصر

اللذة مادية.. شكلانية.. ذاتية.. خارجية.. والمتعة نفسية.. جوهريّة.. آخريّة.. داخلية.. اللذة خاطفة، والمتعة دائمة.. اللذة نص، والمتعة معنى.. وهكذا الانتقال من «اللذة» إلى «المتعة»، يحتاج إلى مضمون وروح ومعنى.. وهكذا تنقلنا منى الشافعي في مجموعتها القصصية الجديدة «أشياء غريبة تحدث» من مرحلة «اللذة النصية» إلى مرحلة «المتعة النفسية» - حيث نستشعر في هذه المجموعة القصصية الرابعة، بعد ثلاث مجموعات سابقة هي «النخلة ورائحة الهيل»، و«البدء.. مرتين»، و«دراما الحواس»، نستشعر في هذه المجموعة نقلة نوعية جديدة في الأسلوب الفني لمنى الشافعي الذي تتبّعه في السر القصصي الخاص بها.. ففي هذه المجموعة الجديدة، هناك ملامح جديدة يمكن أن نميزها، وكلها تؤكد الانتقال إلى مرحلة جديدة من منى الشافعي ومع منى الشافعي كقراء لها.

■ لذة الاقتراب من جسد اللغة

لقد ميز «رولان بارت» أحد أساطين النقد الأدبي الحديث بين «لذة» النص الأدبي وبين «المتعة» المتولدة عن هذا النص، من حيث إن «كاتب اللذة» - على حد تعبيره - يرضى بالحرف، فالحرف لذة هذا الكاتب وهو مأخوذ به، مثلما هو شأن الذين يحبون اللغة والكتاب واللسانيين. وهذا ما نلمحه في القسم الأول من الرحلة التي تأخذنا فيها منى الشافعي عبر تسع عشرة قصة قصيرة المكونة لمجموعتها الجديدة، حيث نلمح «التلذذ» لدى الكاتب بالحرف والكلمة والتعبير والجملة.. فكثيراً ما نجد كلمات في متن السرد، كلمات بمفردها، معزولة، ليس قبلها أو بعدها سوى ثلاث نقاط «...» كما لو كانت «الكلمة» عند منى الشافعي بمثابة جزيرة متوحدة مستقلة الجمال وباعثة على التلذذ بهذا لاجمال، بل هناك كلمات تفصل الكاتبة حروفها عن بعضها البعض بنقاط مثل كلمة «قتلة» (قتل.. ل.. ل.. ل) في قصة «تكوين». هذا «العزل» الإرادي من الكاتبة للكلمات، تقوم به «تلذذاً» بالكلمة الواحدة، بمقاطعها، بحروفها بسكناتها.. كما لو كانت الكاتبة تعزل كلماتها كقطع من أحجار كريمة، كل منها يستحق المشاهدة إلى حد التأمل، بمفرده دون سواه.. الأمر الذي يجعل عملية التلذذ هذه تنعكس بدورها على القارئ المتذوق للنص، حيث يجد نفسه تلقائياً «متورطاً» في عملية التلذذ اللغوي

النصي الشكلي.. حيث التلذذ بالكلمات.. بالشكل والبناء اللغوي للجملة الواحدة.. للفقرة الواحدة.. بل إن حتى علامات الترقيم الموجودة بالنص، لدى منى الشافعي، لها دور في عملية «اللذة» أو لذة النص، حيث توظفها الكاتبة في نظام كامل من «العلامات» أو السيميوطيقا يدفع إلى النص دفقات شعورية جمالية، كما أن العناوين التي اختارتها الكاتبة لقصصها فيها الكثير من الرغبة الشديدة في «التلذذ» بالنص لغوة وشكلاً وأسلوباً، فنجد أن كثرة من تلك العناوين تحمل جرعة عالية من «اللعب الأدبي»، واللعب أساساً هو نشاط جمالي تلذذي، كما أنها تستخدم صيغة الفعل المضارع في كثير من العناوين لقصصها، مثل: «يرتعث الصمت في صدري»، «تمتلئ به من جديد»، «أشياء غريبة تحدث»، «في عيوننا يختبئ الضباب»، بل حتى التعبير عن حادث كان بالماضي، ثم التعبير عنه بالمضارع!! في عنوان قصة «كانت تستحم في دمي».. وهي كلها قصص تحمل أفعالاً مضارعة.. كما لو كانت الكاتبة تحاول الإمساك بزمن الفعل وتجعله حاضراً دائماً، متلذذاً به إلى أقصى درجة ولأطول فترة ممكنة، الأمر الذي يجعل خيال القارئ «يتوقف» لحظات من الزمن، ليتلذذ بالصورة الخيالية المتولدة عن هذه الأفعال التي لا تنتهي أبداً من الحدوث! وهكذا بنظام كامل من «العلامات» تبدأ الكاتبة ومعها

على درب القصة القصيرة.. هذه القصة «أشياء غريبة تحدث»، هي نموذج جيد لانتقال الكاتبة بالقارئ إلى مرحلة المتعة، متعة المعنى، فالمعنى الكامن في الصور والمضامين بهذه القصة، على درجة عالية من العمق والتكثيف.. فالبطلة فيها تتأرجح بين الواقع والخيالة.. ثم يضيفي الخيال على الواقع في عالمها الداخلي.. ثم يأتي الواقع ليضرب الخيال بالضربة القاضية في النهاية والتي تسبب «صدمة» للقارئ المتلقي، لتجعله يراجع باهتمام شديد، كل التفاصيل السابقة للقصة، متخطياً كل «نظام العلامات» (الكلمات.. علامات الترقيم.. الحروف.. الصيغ.. إلخ)، لكي يحدد موقفه النهائي من تلك الصدمة أو المفاجأة التي تحملها القصة.. وهو يفعل ذلك بمتعة هائلة، مع «ترسب» معنى جميل عميق في داخله.. وهو أن المرأة تملك عالمها الداخلي الخاص بها والغني بالحياة التي تجيش بالداخل إلى الحد الذي فيه تصير هذه الحياة الخاصة المختلفة عن الواقع تعبيراً أقوى وأروع وأجمل من الحياة الخارجية العادية!؟

ذلك عندما تكتشف بطلة تلك القصة أن قصة حب كبيرة كانت تعيش داخلها فقط، بخلاف ما يقوله الواقع.. وهكذا.. لا نستطيع، وكما تحدثنا «رولان بارت» واثقا من نظرتة، أن نتحدث «عن» نص مثل قصة «أشياء غريبة تحدث»، بل فقط نستطيع أن نتحدث من «داخله»

قارؤها القسم الأول من الرحلة الأدبية الجمالية.. من خلال فعل القراءة الأولى، حيث لذة الاقتراب من «جسد» اللغة.. بكل مفاتنه المبهرة.

■ متعة التأمل في حضور

المعنى

لكن في القسم الثاني من هذه الرحلة، تنقلنا الكاتبة، ومن خلال استمرار فعل القراءة بتداعياته وتأثيراته في القارئ، تنقلنا إلى مرحلة «المتعة» متعة حضور المعنى بعد «لذة النص».. وحسب رأي «رولان بارت» أيضاً، فإن «كاتب المتعة» وقارئه يبتدعان في النص الممتع، النص المستحيل، هذا النص يقع خارج اللذة.. وكما يتحدثنا «رولان بارت» بهذا النص، فهو يقول لن تستطيعوا أن تتحدثوا «عن» نص كهذا، تستطيعون فقط أن تتحدثوا «داخله» على طريقتة. وهنا، ننتقل مع منى الشافعي، في أكثر من قصة في مجموعتها، إلى «متعة المعنى»، إلى المتحدث داخل النص، وليس عنه.. إلى التأمل في حضور المعنى، وبالتالي فهو يصبح معنى داخلنا أيضاً، نتخيله، نحسسه، نتوحد به وبأبطاله، مثال على ذلك القصة التي تحمل المجموعة كلها عنوانها «أشياء غريبة تحدث»، وهي درة المجموعة وأروعها وأجملها وأكثرها جدة من حيث المضمون ومن حيث التكنيك الفني المكتوبة به، وهي أعلى تعبير عن النقلة الفنية الجديدة التي انتقلتها منى الشافعي

و«دوائر نارية»، و«لا غير»، التي فيها تقارن راوية القصة بين «الرضا» بخاتم ثمنه خمسة دنانير فقط، وبين «اشتھاء» أسورة مرصعة بالأحجار الكريمة ثمنها خمسمائة دينار!!.. لكن قصة «تكوين» تعتبر أعلى تعبير من مفارقات وتناقضات مجتمع الاستهلاك، الذي ترصده الكاتبة بروح نقدية.. هذه القصة تتناول كيف أن امرأة واحدة (صديقة الراوية للأحداث) تتمتع بقطع من «فرو» صغيرة لا يزيد حجم الواحدة منها عن كف رجل، بينما كل قطعة منها عبارة عن «جلد كامل لجنين معزة من فصيلة نادرة معينة، تعيش في أعالي قمم الجبال الشاهقة»! هذه الصديقة أو المرأة تحتاج حوالي 300 قطعة تكفي لعمل «بالطو» طويل، أي لا بد من قتل 300 جنين في بطن أمه الماعز حتى تنعم تلك المرأة بدفع فرائها!! وهنا.. تصل متعة القارئ إلى الذروة، وهي متعة تأتي أيضاً من «الصدمة» الهائلة لدى معرفة الأسلوب اللإنساني في كيفية الحصول على ذلك الفراء، وبمعرفة الرقم الهائل لعملية القتل لـ (300) جنين في بطن أمه!! وهي متعة ليست مبعثها الرضا عن هذا الأسلوب، بل الدهشة والاستغراب والاستنكار والتناقض الرهيب.. هكذا يؤكد الناقد الأدبي بيرنشو أن التركيب بين المؤلف، والتوحيد بين المقبول والمرفوض، والمتعارف عليه والغريب، كل هذا يؤدي إلى التذوق الجمالي للنص..

وعلى طريقته، عندما نعيش عالم بطلته نفسه، ونعيش توثبات روحها نفسها، ونشوة عمرها الكبرى بلقائها بالحبیب، ونعيش صدمتها وإحباطها من الواقع الذي جاء أخيراً ليعري، وبكل قسوة مشاعرها الداخلية، ويبد من خشونة قاسية يكشف هذا الواقع عن تلك الغلالة الرقيقة التي نسجها خيالها، لتتمزق.. كما لو كان الواقع - أحياناً - هو ذلك «الذكر» العنيف الذي «يهتك» بكارة الخيال لدى المرأة، فلا يسبح بعد عذرياً! وهنا.. نشعر بالمتعة الفائقة، من داخل النص نفسه، من فيض معناه السخي، من حضوره الطاعي داخلنا.

■ مجتمع استهلاك الماعز!

أيضاً، نستطيع أن نلمح بوضوح شديد أبعاد الانتقال من «لذلة النص» في شكلانيته ولغته وبنائه، إلى «متعة المعنى».. في مضمونه وفكره ورؤيته الموحدة للحياة.. من خلال الروح النقدية لدى الكاتب تجاه ما يمكن أن نسميه «مجتمع استهلاك الماعز»!!.. وهو المجتمع الاستهلاكي الذي نحياه جميعاً... والذي يستهلك كل شيء! بدءاً بالعطور والملابس والمجوهرات والسيارات والأجهزة (وهذه كلها ملامح موجودة بقوة في بعض قصص المجموعة)، وانتھاء باستهلاك الحياة نفسها ممثلة في أنثى الماعز!! هكذا ترصد منى الشافعي «خطايا» مجتمع الاستهلاك.. في أكثر من قصة، مثل: «جليد اللحظة»، و«وجع»،

يحقق المتعة الجمالية له، كما يؤكد هذا المبدأ «وولفجانج آيدن» أحد أقطاب نظريات التلقي والقراءة، عندما يقول إن هناك قطبين أو جانبين في النص الأدبي، القطب الفني وهو النص الفعلي الذي أبدعه الكاتب، والقطب الجمالي وهو النص المدرك أو الخبرة التي تتحقق للقارئ عند قراءته للنص.

وهكذا.. استطاعت منى الشافعي في هذه المجموعة القصصية أن تمنح «لذة النص» لقارئها، في بداية الطريق، لكنها سارت معه إلى نهاية الرحلة: حيث المتعة التي تبقى طويلاً بحضور المعنى في كل قصة، بعد أن تذهب اللذة، وكما يقول العرب «بعد السكره تأتي الفكرة».

هذا التذوق الجمالي يؤدي في النهاية إلى «موقف» ما من القارئ، قد يكون الاستنكار الشديد أو التأييد التام لما في النص.. وهذا تحديداً ما يحدث في قصة مثل «تكون»، لا سيما عندما تجري الكتابة نوعاً من «المعادل الموضوعي» بين أنثى الماعز التي تحمل جنيناً، وبين أنثى الإنسان ممثلة في راوية القصة، عندما توحدها نفسها بكل أنثى ماعز تحمل في أحشائها جنيناً هو ضحية مجتمع الاستهلاك، لأنها هي أيضاً، أي الراوية تحمل جنيناً في أحشائها(!!).

إنها قصة رائعة تنتهي بدهشة كبيرة داخل القارئ، الأمر الذي

الفيثوري...

عذاباته سدا ابداعاته!

قليلون في السودان أولئك الذين يعرفون رجلاً صوفياً عاش في النصف الأول من القرن الماضي اسمه: الشيخ مفتاح رجب الفيثوري، لكن كثيرين إذا ما عرض عليهم هذا الاسم ربطوا بينه وبين الشاعر محمد الفيثوري. والأمر كذلك بالفعل إذ أن الشيخ مفتاح هو والد شاعرنا الفيثوري وملهم بذرته الشعرية الأولى.

كان الشيخ مفتاح الفيثوري واحداً من زعماء الطريقة الشاذلية أو شيخ السجادة الصوفية.

الذين عاشوا معه وإلى جانبه عرفوا كم كان رجلاً مرهفاً في روحانياته وعميقاً في صوفيته، وعرفوا كذلك أنه نظم أشعاراً لم يطلع عليها سوى خاصته، وكان ابنه

□ عندما يحلق شاعر
بين العرب والأفارقة
وبين التصوف والفقه

بقلم: حنفي رضوان

الفيتوري واحداً ممن قرأوا أشعار أبيه.

خرج الشاعر الفيتوري إلى الدنيا عام 1930 في مدينة بأقصى غرب السودان اسمها «الجنينة»، ولم يجد من حوله سوى شقيقة واحدة إلى جانب أمه وأبيه. ومدينة «الجنينة» نفسها أقرب بالفعل إلى البستان منها إلى طبائع المدن، إذ فيها من كل نبض عينة، وتكاد بالعين المجردة ترى فيها خلائط الاشياء.. قبائل وسكان وانساب وقوافل وهجرات، غير أن المعلم الأبرز في كل ذلك أنها متكأ لخليط من قبائل سودانية وليبية وتشادية تروح وتأتي عبر مسالك القوافل ووهاد المراعي.

وهي مدينة تمتزج فيها روح العرب مع صخب الأفارقة وبين هذه وتلك كانت تسكنها ترانيم المتصوفة وصلواتهم، وحين كانت مدارك الفيتوري الصغير تتفتح، بدأ يتحسس أنه نفسه ككيان مزيج آخر من أب سوداني وأم نصفها مصري ونصفها سوداني، وجذور للأب والأم مبعثرة بين قبائل ليبية ومصرية وأفريقية، وهكذا فإن اكتشافه الأول لنفسه ساقه إلى أنه نتاج لامتزاج العرب والأفارقة وتحالف الصوفية والشعر وائتلاف البدو والحضر.

من مدينة «الجنينة» إلى الاسكندرية كان ارتحاله الأول مع الأسرة، فقد كان والده تواقاً لأن يلتحق ابنه بالجامع الأزهر لينهل من علوم الدين وأصول الفقه. ورغم العشق الصوفي الكبير الذي يسكن

والده إلا أنه كان حريصاً على أن يتفقه ابنه في عموميات الشريعة الاسلامية، ومن الأزهر بالذات، فكان لابد من دخوله معهد الاسكندرية الديني الذي حفظ فيه القرآن وتعلم فيه الأصول الأولى للفقه الإسلامي. غير أن عذابات الفيتوري بين عروبتة وأفريقيته كانت قد كبرت معه في معهد الاسكندرية حتى انجبت له قصيدته الأولى على الإطلاق في دنيا الشعر:

دميم.. دميم
بلون الشتاء.. بلون الغيوم
يسير فتسخر منه الوجوه
وتسخر حتى وجوه الهموم
فيحمل أحقاده في جنون
ويحضن أحزانه في وجوم

.. يحلو للفيتوري حتى الآن أن يندن بهذه القصيدة، كما لو أنها آخر اشعاره، فهي كما أسلفنا تعبر عن سر عذابه المعتمل بين الضلوع... الارث العربي والجذور الأفريقية.. الصوفية والتدين.. الصمت والشعر. لا يريد الفيتوري لأحد أن يعتبره مجرد درويش يحوم حول نار المجاذيب، وفي الوقت نفسه لا يريد لأحد أن يتصوره شاعراً «أفريقيا» تركبت موهبته على عجل فلسخت جلده عن هيكله. وبين هاتين النارين كان ميلاد ديوانه الاول «أغاني أفريقيا» عام 1995 وحين صدرت «أغاني افريقيا» كانت القارة تموج بحركات التحرر الوطني فاعتبر المتعجلون من النقاد ديوانه حالة تعبيرية بالشعر عن مخاض

الاستقلال الذي كان يرش أفق القارة
باشعاعات الفجر الاولى، غير أن
الديوان كان في الواقع فتحاً لمدرسة
شعرية جديدة فيها قصيد ينتمي إلى
السهل الممتنع ورمزية أقرب إلى
المباشرة منها إلى الخيال.

وكان الجديد في ديوان الفيتوري
الأول أنه قدم مدرسة نوعية جديدة
في الشعر. بقصد أو بدون قصد، قال
بين ثنايا شعرها إنها لقاح بين القديم
والجديد، أو في كلام آخر أنه لا يوجد
شعر قديم وحديث بقدر ما توجد
روح قديمة وروح جديدة، وأن ما
يسكن منها الشاعر هو الذي تتولد
عنه القصيدة، والواقع أن هذا التفسير
الذي أحاط بديوان الفيتوري الاول
لا زال يتبع دواوينه وأشعاره حتى
اليوم، إذ تكاد كل قصائده تقول إن
ميزان الشعر باق بينما روح الشاعر
تدور حوله حاملة متغيرات العصر
ومستجداته ومستحدثاته.

ثم أصدر بعد ذلك ديوانين: «عاشق
أفريقيا» - 1964 و«أذكريني يا أفريقيا»
1965. وبصدر هذين الديوانين كان
قد جرى تصنيف الفيتوري كواحد
من تلاميذ مدرسة «الشعر الأفريقي»،
وهي مدرسة لها رواد من وزن
الرئيس السنغالي الاسبق ليوبولد
سنغور وشاعر غانا «ليون داماش»،
وكان شعراؤها يتغنون بأفريقيا
السوداء من منطلق بعث القيم
الزنجية التي لا يعرفها الآخرون إلا
أنه في الواقع لم يكن من تلاميذ هذه
المدرسة بالمفهوم التجريدي، إذ أنه
انتمى إليها بقدر ما كان يستشعر من
الظلم في افريقيا السوداء ما

استشعره في بلاد العرب وتحديدا
في فلسطين السليبة:
اسكب ايها الزيت الفلسطيني
أقمارك

واحضن ذاتك الكبرى وقاوم
واضيء نافذة البحر على البحر
وقل للموج إن الموج قادم
كان غناؤه لأفريقيا مصحوبا بذات
الأوجاع العربية، حتى إذا ما قصد
بشعره شجرة في غابات كينيا أو غانا
أو موزمبيق، تلقفتها أشجار مصر
والشام والعراق ولبنان واعتبرت أن
الرسالة موجهة إليها. سكنت أفريقيا
وجدان الفيتوري بحيث جعلت
انتماءه إليها هو الأساس الذي تعتمل
على أساسه العذابات الأخرى.

ليس طفلاً ذلك الخارج من زمن
الموتى إلا هي الإشارة
ليس طفلاً وحجارة
ليس شمسا من نحاس ورماد
ليس طوقاً حول أعناق الطواويس
محلاة بالسواد

أنه طقس حضارة
أنه ايقاع شعب وبلاد
ليس طفلاً ذلك الخارج من قبعة
الحاخام من قوس الهزائم
ليس طفلاً وتمايم
انه الأرض التي لم تخن الأرض
وخانتة الحكومات والمحاكم
أنه الحق الذي لم يجن الحق
وخانتة الطرابيش والعمائم.

كانت عذاباته بين العرب والأفارقة
بعضاً من أسرار انتمائه للتعدد
والتنوع ليس في قصائده فحسب أنما
حتى في دواوينه التسعة
ومسرحياته الأثنتان (سولارا وأقوال

شاهد اثبات)، وربما كان عشق التعدد نفسه هو الذي قاده إلى العمل في رحاب الدبلوماسية ليصبح فيها شاعرا بين السفراء وسفيراً بين الشعراء.

لكن حتى وهو عضو في نادي السفراء بقى مطارداً شرساً للظلم حيثما كان، إذ رأى في ديوانه «عصفورة الدم» أن الظلم ليس له وطن بل أنه ينتزع الوطن من وجدان صاحبه:

وحدقت في أفق الليل وحدي
استبق اليوم والغد والذكريات
واقطف الحلم في غابة العصر
قبل الفوات

واستصرخ الراحلين
واستهمل القادمين
واستنطق الصمت والصخر
والظلمات..

لماذا يخون الذي خان أمته؟
ويهون من هان يوماً على نفسه
أرض أجداده..

ولماذا النبيون والشهداء..
المقيمون في الخلد..
والشعراء المضيئون في الكلمات..

**ولماذا القرايين والتضحيات؟!
ولماذا اذن تلد الأمهات؟**

في ندواته واحاديثه الصحفية
يحلو للفيثوري دائماً التوقف كثيراً
عند فقرة أزمة الشعر!

ما من مرة سئل فيها عما إذا كانت
هناك أزمة شعر في الوطن العربي
حتى اعتدل في جلسته واطلق زفرة

حرى يستبق بها هذه الأجابة
الصعبة. وفي كل مرة تشعر بأنه
يريد أن يدفع تهمة «التأزيم» عن
الشعر، وفي الوقت نفسه يريد أن
يؤكد أن هناك «خللاً ما» والخلاصة
عنده في هذا الشأن أن الحالة
الشعرية لأي أمة هي نتاج مواقفها
وصلابتها ونضالها وقوتها، فحين
يصاب الموقف القومي بالوهن
يضعف المجتمع، أو بالأحرى تضعف
روح المجتمع في التعاطي مع الأبداع
فيتوارى الشعر خلف ظلال الأزمات
وتتشكل سحب وغيوم وتشكل
ضباب فلا يعود كيان الشعر واضحاً
ولا يعود صاحباً، أقله لأن الشاعر هو
ابن البيئة التي يزدهر موقفها أو
يضمحل، ولهذا فإن القارئ لشعر
الفيثوري يستألفه في المبتدأ أنه شعر
بلا مواسم، فيحدث أن تولد قصائده
في زمن مجذب في الشعر ويحدث أن
يجف شعره في خريف الأشعار!

أين المرأة في شعر الفيثوري؟

سؤال وجه إليه كثيراً، ولعل مبعثه
الانطباع العام بأن اشعار الفيثوري
لم تتغن للمرأة بمنظور جمالياتها، أو
أنها في الواقع لم تحظ بمساحة
فسيحة كالتي حظيت بها ترانيم
أفريقيّا وآهات الظلم والاضطهاد
السياسيين. والواقع أن تركيز
الفيثوري على أعماق المرأة ربما أخفى
اهتمامه بشكلياتها، ليس من باب أن
جمالها الخارجي لا يهمه إنما من
زاوية ما إذا كانت هناك علاقة بين
جمال الخارج والداخل... أراد دائماً

أن يقول إن العشق ينبغي أن يكون
لروحها الجميلة المرتبطة بشكلها
الجميل، وأراد أن يقول دائماً أنه
يفتش عن المرأة التي تملؤه بالضوء
وتهزمه بالعقل، ويبدو أن رحلته هذه
كانت أيضاً من المشاوير التي أرهقته
فها هو يقول:

أريد أن أعشق
أن ألمس الأعماق
أن ألمس أعماقي
أن أعبد الله كما لم أكن أعبد
في عمري الباقي
بي ظمأ.. بي ظمأ قاتل
فأين ينبوعك يا ساقى
أكاد لأبصر حيث ارتمت عيناى
الادم اشواقى
أطفئ بالمعارك هذا اللظى
الأسود

في قلبي واحداق
اطفئه لأن نهر ظامئ للحب
في جنة العشاق
سئمت ضعفي
آه للبئر إذا لم تطلع الشمس على
قاعة

وآه لي لو لم يعانق دمي
كرمته، كرمه احلامها
وآه لو لم يذوب فمي
هذا الجفاف الضخم في جامها
ولو تذرث بموتي
ولم تلفني خضرة أيامها
ولم أباركها بصوفيتي
ولم تظهرني بآثامها
لسوف أحيأ في الورى ثائراً
على معانيها واحكامها
محتقرا كل نواميسها
حتى ألوهية أصنامها

.. هكذا هو الفيتوري مع العشق
والمرأة، شديد التداخل بين مشاعر
العشق ومشاعر الألق الروحي، وهو
حين تعجبه المرأة تراه يعشقها أيضاً
بضمير التأثر ويقلب المصلح وكأنما
هو يرى في جمالها الدفين جمالاً
لحال الأمة فيعشق من خلالها الوطن
وقضاياه.

يقولون إن رؤيته للمرأة هذه، هي
في جزء منها رؤية صوفية تستشعر
آيات الجمال التي قد لا يستشعرها
الآخرون أو قد لا يفتنون إليها
بحسن المتصوفين، ثم أنها في مجال
آخر روح الفيتوري الشخصية التي
تفضل الهيام في الفضاءات التي لا
يتطلع إليها الآخرون لأنه في كل
الأحوال يظل مستمداً إبداعه من
اغترابه الكبير حين وجد نفسه شاعراً
بأوراد صوفية ودبلوماسيا بعباءة
الشعراء وعربيا بمزمار أفريقي،
وحين وجد نفسه سودانيا يحمل
جنسية ليبية وليبيا بهوية مصرية
ومصرياً بنكهة أفريقية، وكان
مجموع كل هذا شاعراً تحسبه لحظة
آخر الصعاليك المحترمين ولحظة آخر
النبلاء المهذبين، ثم لحظة أخرى آخر
مظاليم الشعر من الشعراء!

لكن الفيتوري بدون هذه العذابات
لن يكون الفيتوري لأنه دائماً يريد أن
يكون مثل ذاك السائق الأسود الذي
قال فيه:

غير أن السائق الأسود ذا الوجه
النحيل
جذب المعطف في يأس
على الوجه العليل..

ورمى الدرب بما يشبه أنوار
الأفول

ثم غنى سوطه الباكي
على ظهر الخيول
فتلوت..
وتهاوت..
ثم سارت في زهول!

مؤلفاته:

- أغاني أفريقيا (1955)
- عاشق من أفريقيا (1964)
- اذكريني يا أفريقيا (1965)
- سقوط ديشليم (1968)
- معزوفة لدرويش متجول (1969)

- سولارا (1970) - مسرحية
- البطل والثورة والمشنقة (1972)
- أقوال شاهد - ثبات ()
- ابتسمي حتى تمر الخيل (1975)
- عصفورة الدم (1983)
- ثورة عمر المختار (1974) - مسرحية
- عالم الصحافة العربية والأجنبية (1981) - دراسة
- الموجب والسالب الصحافة العربية (1986) - دراسة
- نحو فهم المستقبلية - ترجمة
- التعليم في بريطانيا - ترجمة
- تعليم الكبار في الدول النامية

النبوءة باخمان

الشاعرة التي أغلقت الباب على الشعر

بقلم: د. رياض العبيد

ولدت الشاعرة في 25 / 6 / 1926 في مدينة كلاكن فورت في النمسا.. والدها كان معلماً من العام 1945 - 1950.. درست باخمان الفلسفة والأدب الألماني، وعلم النفس في «اينسبورغ» و«غراتس» و«فيينا». في العام 1950 نالت شهادة الدكتوراة في الفلسفة حول الفيلسوف الألماني «هايدغر». من العام 1951 - 1953 عملت في الإذاعة، واعتباراً من العام 1953 كانت قد استقرت على أن تصبح كاتبة حرة مستقلة. من العام 1953 عاشت حياة متنقلة بين إيطاليا والنمسا وسويسرا، وحازت على العديد من الجوائز الأدبية، خصوصاً جائزة «التجمع الأدبي 47» - التي كان من أعضائها أيضاً الروائي غونتر غراس الذي نال جائزة نوبل السنة الماضية 2001 - في العام 1953، بعدها نالت أهم جائزة أدبية في ألمانيا وهي «جائزة بوشنر الأدبية» عام 1964، وقد توفيت الشاعرة في 17 / 10 / 1973 - في روما - إيطاليا من جراء حادث حريق مفاجئ.

لا شك أن الدارس لديوانها الثاني المشار إليه سابقاً، يلاحظ أن الحب، كدافع نفسي وجسدي وعقلي، يبدو واضحاً وقوياً، لكنه ليس رومانسي الشكل والمحتوى، كذلك هو الأمر مع أجواء الطبيعة ومؤثراتها البيئية والقيمة والإيمائية (الملهمة) تظهر في نفس الديوان جلية وواضحة جداً.

إن اللغة الشعرية لباخمان تتسم عموماً بتلك الحسية الباطنية والصوفية أحياناً أخرى، لذا فإن التحليلات البنيوية والجمالية والتفكيكية والميتافيزيقية، لقصائد باخمان واستعاراتها ومجازاتها الكثيرة، مضافاً إلى ذلك استخداماتها الفلسفية المتطورة للميثولوجيا القديمة في تلك القصائد والتي تلفها بإشعاعات كوميدية تراجيدية - أو سخرية عابثة، تصبح - أي تلك التحليلات - غاية في العضوية ومتنوعة جداً، إلى حد الاختلاف الصارخ بينها على كل صعيد. من هنا فإن تلك القصائد تترك الأبواب مفتوحة أبداً على الشرح والتفسير والتحليل السيكلولوجي والابتسمولوجي والانطولوجي والهرموني الموسيقي والإيمائي المتجسد خفياً أكثر الأحيان في ثنايا القصيدة الواحد... إلخ... وهذا كله مجتمعاً يشير إلى القوة الإبداعية لشاعرية باخمان.

بالنسبة لعملها الإذاعي، فإن أهم عمل قدمته الشاعرة هو: «الإله العادل من مانهاتن»، حيث تم تقديمه

إن جمال الشاعرة انغبورغ باخمان تحتوي في المقام الأول على الشعر، والإذاعات التمثيلية، والقصص القصيرة، والرواية، إضافة إلى مقالات عديدة حول الجمالية الشعرية.

نالَت شهرتها الأدبية من خلال ديوانين شعريين هما: «الزمن المتواتر» 1953، و«نداء الرب الكبير» 1956.

في العمل الأول أحدثت انغبورغ زوبعة في محيط الأدب والشعر خصوصاً، كونها كانت قد كتبت ديوانها المذكور، متحررة من كل وزن وقافية وموسيقا شعرية تقليدية، بل كانت قد أبقت فقط على «الروتوموس» - أي النغمة الموسيقية للجملة أو السطر الشعري الواحد، بالتالي لتكون قد أسست القاعدة المتينة لهذه التجارب الشعرية الماضية التي كانت قد ابتدأت مع الشاعر الكبير «جورج تراكل» و«غوتفريدن»، و«جورج ماي» وغيرهم. على العكس من ذلك كانت انغبورغ باخمان قد عادت في ديوانها الثاني المنوّه به أعلاه إلى التقاليد الشعرية الألمانية القديمة، وذلك في البعض من قصائد الديوان، وليس في جميع قصائد، إذ إنها عادت مثلاً إلى إدخال الميثولوجيا والخرافة الأسطورية ضمن تراكيبية شعرية متساوقة مع الجو العام للقصيدة، وهذا ما يظهر واضحاً في قصيدتها ذات المقاطع العشرة المسماة «من بلد، من نهر، من بحيرة».

إذاعيا لأول مرة عام 1958.. فيه تطرح باخمان آراءها الفلسفية المعتدلة في أزلية الله، وفي التركيب السيكلولوجي والسيوسيلوجي / الاجتماعي / للعالم المعاصر، ومدى تأثير هذه العناصر على مسألة الحب الإنساني التي لا بد أن تعيق انطلاق الأحاسيس الحرة الشخصية الأنثوية في مدينة مانهاتن الأمريكية / كشخصية حقيقية في ذلك العمل الإذاعي /- من خلال قبلة موقوتة.. والمدهش في الأمر، أن عشيق هذه الفتاة يتمكن من إنقاذ نفسه بطريقة ما؛ عضوا عن محاولته إنقاذ عشيقته، بمحاولة تضحية تعطيه على الأقل إراحة ضميره الداخلي من أنه قام بمحاولة إنقاذية للفتاة التي أحبها جدا. إن في هذا العمل الإذاعي، كما يلاحظ تماما، أن باخمان حاولت أن ترمز إلى حقيقة ذلك المصير المأساوي الذي انتهى إليه المجتمع الحضاري في أوروبا وأمريكا، ألا وهو: حب الأنانية إلى درجة عبادتها المطلقة!

- في العامين 1963 - 1964 أصدرت باخمان قصائد جديدة في ديوان أسمته: «لqمان ليست حلوة»، حاولت فيه الشاعرة أن تبتعد عن الشعرية الجميلة، وتعلن عن رفضها الحاسم للموسيقا المتأسسة على نغم واحد ممل؛ بدلا من ذلك حاولت تقديم قصيدة فنية على شاكلة المقولة الشهيرة «الفن للفن»! نقتطع منها على سبيل المثال، هذه الأبيات:

لا شيء هناك بعد تعجبني

هل ينبغي عليّ
أن أبتدع مجازا ميتافيزيقياً
ممزوجاً بازدهار صنوبرة؟
أم هل ينبغي عليّ
أن أبتدع تركيباً صليبيّاً
له تأثير قويّ على جاذبية ضوئية
ما؟
من ذا الذي سيصدّع دماغه
بأشياء لا أهمية لها أبداً؟
أغلقت باخمان، بعد هذه
القصيدة، الباب على الشعر!!

في محاضراتها حول الشعر التي كانت الشاعرة باخمان تلقيها في جامعة فرانكفورت، ركزت أغلب محاضرتها تلك على الفترة الخمسينية للشعر الألماني، واعتبرت نفسها امتداداً لشاعر هذه الفترة الكبير «هوغو. ف. هو. خمانتس تال» - الذي كان أول من ابتدأ حقيقة بالتفكير الجدي المتأزر قوة بين اللغة والواقع، وبالتفكير الحداثوي بتلك الإمكانات اللغوية الشعرية وتأثيراتها الواقعية على الحياة وعناصرها المتنوعة، وقبل كل شيء على الإنسان، كما اهتمت باخمان في محاضراتها تلك، خصوصا في محاضرتها الخامسة بـ«اللغة اللامترابطة منطقياً» تلك التي تنبع في جوهرها من صميم الحياة وواقع المجتمع البشري؛ واعتبرتها مجالاً حيويّاً لإغناء جمالية اللغة الشعرية.

في آخر محاضرة لها، حدثت باخمان بإمكانية دراسة «حلم اللغة» على أنه عملية توازن بين الشكل

الإستيتيكي (الجمالي) وبين عناصر الأخلاق ومحتواها الاجتماعي؛ كأمل إنساني، وك«أتوبيا» حلم خيالي»؛ - تستطيع أن تخلق وتبدع أفقاً إنسانياً مستقبلياً فيه شيء من العدالة والروحانية والفضيلة والأخلاق الحرة، قد يتحقق يوماً ما. - أضف إلى كل هذا وذاك فإن اهتمام باخمان بالفلسفة عموماً وبالفلسفة اللغوية خصوصاً، التي كان قد أسسها الفيلسوف الألماني فيتغن شتاين»، كان يظهر بين الحين والآخر في محاضراتها المذكورة أعلاه.

إن المجموعة النثرية الأولى لإنغبورغ باخمان، كانت قد نشرت عام 1961 تحت عنوان: «السنة الثلاثين».. فيها تركز الشاعرة على ذلك السجن الإنساني الذي يمتلأ بالواجبات والحدود الأخلاقية والعادات والتقاليد البالية من شتى الأنواع! حيث نجدها متشوقة جداً للخروج من ذلك «السجن» - الكهف الأسطوري الأفلاطوني»، والانطلاق بكل حرية للقيام بأعمال أخرى أكثر انفتاحاً على العالم والحياة والناس والحب الإنساني.

- في العام 1971، نشر لها عملها الروائي الوحيد الذي لم تستطيع إكماله حتى النهاية خلال حياتها القصيرة، وبالتالي نشره، وهي ما تزال على قيد الحياة، هذا العمل عنواناً Molina (مولينا) فيه حاولت الشاعرة تقديم شخصيات حقيقية من المجتمع والاقع المعاش، دراسة

أوضاعها اليومية القاسية وعلاقتها الغرامية العشقية الفاشلة والناجحة على السواء، وما يتبع ذلك من مشاكل عائلية واجتماعية وسيكولوجية وجنسية، ومخاوف وضعية من فشل العلاقات الزوجية بعد حب عاصف من إحدى طرفي هذه العلاقات، ومخاوف من مستقبل غامض للأطفال الذي سيكون في حالة كهذه، ممتلئاً بالاضطرابات النفسية - الباتولوجية والانحرافات الجنسية الحادة والإدمان على المخدرات والكحول، وربما أخيراً الوصول إلى مرحلة الانتحار الاضطرابي إلخ.. حيث تستطيع الجملة الأخيرة في هذه الرواية إعطاء خلاصة عدمية مرعبة لمستقبل بشري متداع جداً وهي: «إن كل ذلك لم يكن سوى اغتيالاً حقيقياً».

أخيراً يمكن القول إن التقاليد الأدبية النمساوية، على الأخص، كانت قد لعبت دوراً هاماً في كل أعمال الشاعرة الكبيرة انغبورغ باخمان، وذلك اعتباراً من الشاعر المنوه به سابقاً «هوفمانستس تال» والشاعر الروائي «موزيل» وأيضاً الشاعر المعروف «جوزيف روث».. - أي على الصعيد الشعري والنظري والجمالي والفلسفي و(نظرية الأدب) فيما يخص إنتاجها القصصي والإذاعي التمثيلي والرواية والنقد الشعري - الأدبي واللغوي والجمالي على الخصوص.

اعترافات شاعر!

ملئته بالجرأة والدهشة

بقلم: السيد رشاد برى

تفتقر المكتبة العربية بصفة عامة - عكس الغربية مثلاً - إلى أدب الاعتراف، لذلك حينما يصدر كتاب جديد ينحو هذا المنحى، فإنه يستحق التأمل والاحتفاء، وحينما يكون هذا الكتاب جزيرة متفردة وسط الأرخيل الشعري المكسد بعشرات المشروعات الشعرية المتنوعة والمتباينة في آن، فإن هذا الاحتفاء يكتسب شرعية وخصوصية بلا جدال.

وتأتي ملحمة الاعترافات الشعرية.. «اعترافات شاعر» للشاعر المصري المخضرم حسين محمد منصور كمشروع شعري قادر على انتزاع الدهشة في حد ذاته، بغض النظر عن شاعريته كطرح يجب أن نتعامل معه من مرجعية بديهية هي منطق عصره الذي ينتمي إليه وأدوات المدرسة الكلاسيكية التي تعتمد هذه الشاعرية، ففكرة كتابة «سيرة اعترافات ذاتية» شعراً.. هي فكرة مثيرة. أيا كان تأثيرها وقيمة ما

تقدمه من إضافة إلى الخريطة الشعرية العربية.

فبداية من «امرئ القيس» والذي كان شعره تأريخاً دقيقاً وصريحاً وشديد الجرأة لكل دقائق وخصائص حياته - حتى مفرد الخصوصية والحساسية منها - ومروراً بالمحاولات غير المكتملة التي قدمها الشعراء المعاصرون، وأبرزها محاولات الشاعر - عبد الحميد الديب - الذي أرخ لحياته شعر في تجربة معروفة، نجد أن فن الاعتراف ينحاز في معظمه - على ضعف تأثيره وقلة رصيده - إلى النثر العربي، حيث لعب دوراً واضحاً في تشكيل الملاح الأولى للرواية العربية «سارة للعقاد - إبراهيم الكاتب، للمازني - الأيام لطف حسين»، وحتى «أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ، لكن هذا الفن لعب دوراً أقل حضوراً، بل شديد الخفوت في الشعر العربي.

من هنا يكتسب مشروع حسين محمد منصور أهميته، والذي امتك جرأة الإخلاص لذاته، وتقدم رؤية شديدة الصدق والتجرد لتجاربها بعيداً عن شرك التبريرات والاقنعة و«الالتفاتات».

في لوحات شعرية تقبض بدقة ومصداقية وتجرد، على جمرات مغامراته العاطفية، التي رفض أن يسبحها تحت جلده ومنحها فرصة الحياة بعيداً عن قاع اللاشعور، لترتفع إلى الوعي بعيداً عن أي لبس أو خوف أو حتى مغالطة، حيث تجردت شاعرية «اعترافات شاعر»

من كل ما يخيفها من الآخر، واطلقت تداعياتها في اعترافات، «عن الذات» و«للذات» بغض النظر عما هو خارج عنها.

إن حسين محمد منصور شاعر استطاع أن يمتلك زمام المبادرة، وأن يدخلنا - بارادته الحرة - عالمه الخاص جداً جداً عبر ملكوت الشعر، لنجتاز - وبإرادتنا العاشقة - مستوى آخر غير مطروق من الفضاءات الشعرية، حيث ذلك التداخل الحميم بين الشعر والشاعر، ليخرج لنا بنص شعري يستقي معطياته من أفق مشاعر حياتية شديدة الخصوصية عبر شاعرية تتحدى وعي الزيف الاجتماعي.

مشاعر إنسانية

اللافت في «اعترافات شاعر» هو ذلك الحرص الواضح من الشاعر على تقديم شاعرية غير مغلفة بأجواء اسطورية بل ترجمة لمشاعر إنسانية صادقة قادرة تماماً على التواصل مع المتلقى بانسيابية وسلاسة، ومن ثم التغلغل إلى أعماقه، واحتلال مساحة ملموسة من وعيه، وذلك بقدر ما يشعر بإنسانيتها وقربها - ولا أقول تطابقها - مع تجاربة الذاتية، فالشاعر هنا «رجل عادي» ومعشوقته دائماً «امرأة عادية» لكنه نجح في أن يجعل «منه»، و«منها» - في أغلب الحالات، وبمعاديتيها هذه وحدها - كائنين غير عاديين، ينالان الدهشة والتوتر والرفض

والاعجاب، فهما كائنات يمكن التعرف عليهما وحفظ ملامحهما حتى مع تغيرها - جزئياً أو كلياً - من وقت إلى آخر، ومن حكاية إلى غيرها، لكنه ليس ذلك التغير الذي يزيّف أو يجمل أو يشوه..

«هذه الأحداث قد مرت بعمر عشتها كالومض يسري في خيالي

نقت فيها الحب فياض المعاني
كان عمراً عشته طول اليالي
والهوى المشبوب يزداد اضطراباً
أى أنثى غير أخرى في الجمال

في نعيم العشق عشت الحب عذباً
أو جحيماً يصطلي فيه احتمالي

حميمية

من أبرز ملامح «اعترافات شاعر» أنها تكشف عن جوانب شديدة الحميمية في علاقة المرأة بالرجل، جوانب لا تبوح بها المرأة عادة إلا إذا كانت أنثى هي بالفعل تعشق شاعرها بكل كيائها، وفوران جسدها، وعبق عطرها الأنثوي الحميم، بشراستها في الحب، وخنوعها وضعفها أمام سطوة العشق، بكل ما في كينونة الأنثى العاشقة من تناقضات ودقائق وتدايعات، ليقدم لنا الشاعر صورة للإنسان الحقيقي - ذكراً أم أنثى - والذي يخضع في زخم الحياتي والمعاش لمستويات متعددة من الوعي والتواصل والتشابك مع المعطيات من حوله.

وقد اعتمد الشاعر حسين محمد منصور المنظور التاريخي لسرد اعترافاته، فهو يبدأ منذ اجتيازه الطفولة المبكرة، والشباب الغض واليفاعة، حتى تحول هذه التدايعات العاشقة إلى كائنات تقبع في ذاكرة رمادية بكل ما لهذه الذاكرة من دلالات وإيجاعات.

«عندما اجتزت الطفولة من حياتي
والشباب الغض قد أثرى سماتي
.....

عشت في أحضان أنثى هدهدتي
ضعف عمري عمرها في المعطيات

زوجها شيخ عجوز كاد يفني
وهي عمر الزهور اليفاعات
.....

فجرت بالقلب بركان الهوى
أرضعتني الحب مبهور الصفات
مغمض العينين أجتاز الطريق
علمتني كيف أخطو في ثبات
.....

علمتني الحب «إعطاء» و«أخذاً»
بعدها صار الهوى من واجباتي

حضور ودلالات

والشاعر قد يكون واعياً بهذا الحضور التركيبي الشعري لفن الاعتراف متعدد المستويات والدلالات، لكنه في أحيان أخرى يرى أن حضور فعل الحب أولاً، لكونه كائناً عاشقاً يسعى إلى التوحد مع أنثاه، بغض النظر عن

أبعاد وتداعيات هذا التعدد الذي تصنعه ازدواجية «الشاعر- الإنسان» انطلاقاً من «قوتر» التجربة الحميمة و«متعة» الإبداع في آن.

لقد وضع الشاعر حسين محمد منصور ذاته الخاص كمعادلة موضوعي لشاعرية مستمدة من الحياة ذاتها ليعطيانه «الشاعرية»، و«الحياة» جرأة الاعتراف بالمشاعر التي لا يجرؤ كثيرون - عاديون وشعراء - على الاعتراف بها، ذلك الاعتراف الذي يلهب مشاعرنا نحن المتلقين بسيطا صدقه، فتنفجر أشواقنا ولهفتنا وتتدفق أنهار نزفنا جراء طعنات الغدر أو تتقلب أرواحنا على جمرات الهجر تلك المشاعر التي تجتاح حياتنا، لكنها تكون من الخصوصية بحيث لا نستطيع -

وربما لا نريد - رصد حضورها، ليأتي الشاعر ويحمل عنا العبء، الذي تنوء به أفنعتنا الحياتية والاجتماعية ويحقق لنا تلك المعادلة التي كانت تبدو مستحيلة، وهي متعة «أن تحيا الموقف وتتأمله في ذات الوقت» والشاعر في هذا نجاح تاماً في أن ينجو بطرحه من شراك دفعنا إلى التعاطف معه أو مع بطلات اعترافاته، ورفض الوقوف «شحاذاً» على أبواب مشاعرنا، الأمر الذي كان سيوقعنا حتماً في مشكل أخلاقي - هو خليق بلا جدال - أن يفسد علينا جماليات متعة التأمل، أو على أحسن الفروض يوقعنا في فوض ادركية لما عرهي من التعقيد والتشابك «الشخصي - الشعري - الأخلاقي - الدلالي»... إلى الحد الذي

قد يجعلنا في مواجهة حادة مع ذلك الطرح، ربما تمتد من «ذات الشاعر» إلى «ذواتنا أنفسنا»، لكن الشاعر حسين محمد منصور عبر الربط والتداعي بين تلك المشاعر الغامضة والأشياء الصغيرة نجح في تفكيك العلاقات والمواقف إلى مفرداتها لتنداح معه في سياق عالمه الخاص الذي كشفه لوجه الشمس، والذين أخفيناه تحت ركامات تلك المنطقة المنسية من تلافيف أعماقنا:

قد نما عودي وأدركت الشبابا
صارت الغادات أحلاماً عذاباً
.....

كم وكم من فائنات سابيات
عشن في عمري وحققن الرغابا

أصوات سرية

وها هي تداعيات شاعرية حسين منصور تستيقظ من تلافيف الذاكرة لتصعد الأصوات السرية التي قمعها ضجيج العادي واليومي، والمعاش إلى حيز المعلوم، وينحاز الشاعر إلى ذاته ويتحرر من وطأة المنسى والمؤجل والكبوت والممنوع والآخر.

اعترافات شاعر يكشف أشياءه الشعرية عبر فضاءات الذاكرة والوعي في لحظة اكتمال - إنساني - فني وشاعرية مراوغة لا تمنح نفسها إلا لمن يملك اقتناصها لتشكل الحياة بكل رومانسيتها وميتافيزيقيتها نسيج الوجود الشعري.

كانتا أختين في عمر الزهور
في اغترابي كانتا خير النصر

كان بيت الأب سجنًا

ضاقتا فيه من العيش المرير

حيث وجه الأب يبدو في عبوس

غالبًا يقسو بإجحاف وزور

كانت الاختان والأم إذا ما

رامت إحداهن تفريج الصدور

خلسة تطوى ظلام الليل سرًا

كي تزور الأم شأو خطير

كل أخت منهما كانت تمنى

نفسها أني لها خير السмир

بعدما يجتاح من بالبيت نوم

خلسة تقضي معي حتى البكور

.....

في ليالينا قضينا وقتنا ما

بين تقبيل وضم للحضور

.....

عالم ديناميكي

إن حالات العشق التي ترصدها

«اعترافات شاعر» هي عالم

ديناميكي يجسد ذلك الشعور

الغامض الذي يجمع بين المحبين في

سيمترية تصهر كل المتناقضات،

لتضفي جمالها الخاص على

القصيدة الشعرية وتجعل المتلقى

منجذبًا إلى بطلات هذه الاعترافات،

حيث متعة التوهج في أتون مؤجج

بالمشاعر المتدفقة، وحيث نختلس

النظر إلى تلك التفاصيل الحية عبر

دفعات الشعر والمشاعر معا.

«آه كانت ليلة ظلماء تعشى

غاب فيها البدر في ليل مطير

خلتها إحدى البنات في هدوء

ضمها صدري فصدت في نفور

.....

بين أحضاني بدت في عمر طفل

خائف من ظلمة الليل المرير

.....

وارتمت في نشوة كبرى ونامت

فوق صدري مثل طفل في

الشعور

ثم قالت آه حقا إن تحت الـ

تبين ماء اه من جهل الأمور

من يرى فيك الهدوء المستكينا

لا يراك مثل ليث في السرير

جاء «نقلي» فجأة أودى بأحلامي

وأيامي وأيام السرور

توتر عاطفي

إن الحياة عبر شاعرية حسين

محمد منصور أكثر توترا

وعاطفية.. ساخنة بمشاعر أكثر

اتقادًا، حيث أصبح الشعر هو

المعادل الموضوعي لمقامرات العشق

التي تشكل أبرز ملامح هذه الحياة،

وتلك الشاعرية معا:

«وحدها كانت ستبقى للصباح

كي تهني الأخت في افراح أمس

أقبلت في نشوة ترتاح عندي

من عناء العرس أو تصديع رأس

لا ولم نعرف هدوء أو سكونا

قد قضينا الليل في قول وهمس

.....

قد مكثنا هكذا والأخت تأتي

في لقاء الحب إذا ما الليل يمسي»

وتتوالى الاعترافات ليمتد لهيب

الحب من الأخت إلى العروس التي

تزوجت «عنيانا» ليكون الخلاص

على يد «فارس العشق» الذي

يطارحها الغرام ماسحا دمعات

أنوثتها المهذرة بنبل:

بشاعريته الشجية الذي ينتهي
إعجابها إلى لقاء حميم في غلالات
وردية، رغم أنها صمدت قبله لكثير
من الاغراءات:

«قابلتني في غلالات كورد
لا تقي من سحرها الطاغي بيقة»
أو تلك الطيبة التي جاءت بعد
رحيل زوجها لتعترف له بأنه صار
كل من ترجوه في دنيا الغرام...
وليستمر العشق بينهما يروى
اخضرار الأرض الجذباء:

«يا حسين يا حبيبي صرت عندي
كل ما أرجوه أن أبقى قريبة
واستفاضت في حديث العشق
حتى

قالت إني في غرامي مستجيبة
إن تلامسنا فذا يعني بنينا
أو بنات - هكذا «بطنى» دعوة»
ومن عشق الطيبة إلى عطر
القادرة الخمرية التي أهده «عطرا
حبا» سواء في بيتها إذا ما غاب
الزوج أم بيت الأخت إن راحت بعيدا
أو حتى في بيت الأم إذا ما ضاق
الأمر.

«تبدع الأنثى مواعيد اللقاء
في غياب الزوج فالبيت مقامى
.....

أو بيت الأخت إذا غابت بعيدا
كان عشا للهوى نعم المقام
أو إذا ضاقت بنا يوم دنانا
كان بيت الأم يكفي بالمرام.

ليتوحد الشاعر مع شعره
وتجربته الذاتية معا مجملا
تداعياتها الحميمة في قصيدة
اعترافات طويلة بطول وعمق وثناء

وتمتد رقعة الفروسية الغرامية
لتمنح حسناء فاتنة طفلا يحميها من
الطلاق من زوجها العقيم:

«جئت استجديك طفلا كي يقيني
من طلاق آخر أخشى نزوله
ماتت الأطفال في اصلااب زوجي
زوجه الأولى مضت غدرا وغيله
أنجبت ابنا وعم الفرح بيتا
ما رآه منذ أعوام طويلة
وافترقنا كي ترتبي الابن حتى
يبلغ الأعوام من عمر الطفولة
.....

ثم جاء تبعد أعوام وقالت
ابنك الثاني .. أنا أهوى وصوله
هكذا كانت إذا حنت لطفل
اقبلت للعشق لا ترضى بديله.

حضور فاعل

وتمضي بنا «اعترافات شاعر»
بذلك الحضور الحميم والفاعل الذي
يقتحم وعي التلقى بوحا واعترافا
حيا يبهرك في كل حكاية، ويدهشك
مع كل حالة، فها هي الزميلة
الفاضلة مثال الخلق الكريم تتكشف
حقيقتها في أحضان الشاعر لتصبح
أنثى كالأخريات تبحث عن الحب في
فراشه الدافئ، نكاية في الزوج
الغادر الذي ضاع ما بين أحضان
الغواني:

«حرت في أمري فلم يخطر ببالي
إنها كالأخريات في الرذيلة
إنها الأنثى إذا ثارت لأمر

أو أهينت تتغنى شر الوسيلة»
ويظل شاعرنا العاشق يتنقل بين
زهرات العشق ما بين المعجبة

تجارب هذه الحياة:

«كان شعري وحيه ما دار فعلا
في حياة عشتها قرب النساء»

لازمات لفظية

وملحمة «اعترافات شاعر» جاءت في قالب لغوي اعتمد بشكل أساسي على الإيحاء اللفظي الذي يتجلى عبر تقنية تستخدم الموسيقى اللفظية كأساس للاتصال بين الشاعر والتلقي وهي واحدة من تقنيات الشعر العمودي في مشهده الكلاسيكي، حيث تصبح الموسيقى اللفظية هي الأداة المنوط بها تجاوز الحدود المرسومة بين حساسيتين «الشاعر- المتلقى» عبر منظومة الألفاظ والعبارات في سياق يسعى إلى تحول اللغة الموجودة في وعينا بدلالاتها الصريحة والمعروفة إلى قيمة إيحائية بوصفها أداة تعبير ذات اشارات ودلالات. وتبدى في هذا السياق لازمات لفظية بعينها، وتداول كلمات بذاتها بصفة مستمرة، والالاحاح على تكرارية متسلطة «الهوى... العشق... الغواني، الليالي، خيالي، الشهد، الليل، مثير، شعور، سرير، بدور، سرور، سحر، عبير، مرام، غرام».

الأمر الذي أزاح اندياح الصور والتركيبات الشعرية لتنتصب مباشرة الأشياء واضحة صارمة، بوعيتها وجوهرها- الجاف أحيانا، الحاد في أحيان أخرى- أمام إدراكنا .. ولعل هذا ما يفرض علينا أن نتساءل كما تسأل «أندريه مورو»-

فن التراجم والسير الذاتية - أحمد درويش- هل من الممكن أن تحمل اعترافات ذاتية «ما» قيمة شعرية؟! وبحثا عن إجابة يبدو لافتا أن الشاعرية في اعترافات حسين محمد منصور تجيء إعادة لاكتشاف الذات، وتحويل تلك التدايعات الحياتية- عبر لحظات فائقة الخصوصية- إلى كائن حي، ربما غير قابل للمحاصرة.. مثل ماء مستطرق، لكنه بكل تأكيد يمتلك صلاحية للمس والالتحم، وربما التوحد.. لينساب كموجات حريرية مشكلة في مجملها نهرا لإطروحة إنسانية بكاملها ما إن تفرغ من التواصل مع حداها حتى تجذبك الأخرى، لكن يبقى المشهد الشعري علي الحافة بعيدا عن البؤرة الساخنة للأحداث التي تعتمد وسائط فنية أخرى أقرب إلى تقنية السيناريوهات السينمائية بما تنظمه من عشرات الخطوط والفواصل، فيما يأتي الشعر «الوزن والقافية والصورة والموسيقى والرؤى» تنويعات ظلالية على خلفية المشهد الحياتي الذي يمثل الإيقاع الأساسي.

استلهامات شخصية

ومن هنا يثور سؤال آخر: هل هذه الاعترافات مجرد «فينوميثولوجي» أو استلهامات شخصية؟ وهل هذا الشعر الاعترافي معادلا موضوعيا «لشخص الشاعر باعتبار أن الشعر

هو إكمال الناقص وتفسير الغامض
في حياة الشاعر؟

كما قال «جان نويل» (التحليل
النفسي والأدبي) وهنا يبدو واضحا
في هذا السياق تعمد الشاعر هندسة
رؤاه الشعرية بحيث يصبح الشعر
هو نفسه، وفي هذا تشتبك تداعيات
الشاعر الشخصية «بالتباساتها» مع
ما يتعمد الشاعر البوح به
«بمباشرتة» وهو ما شكل تلك
البوحات التي كشفت لنا عبر
الوميض الشعري عن ذلك البعد
الأكثر عمقا في شخص الشاعر،
الذي حضر في قصائده - بلحمه
ودمه - ليقترح حضوره اقتحاما
ربما طغى على شاعريته نفسها،
سواء اتفقت معها أم كنت ضدها أم
وقفت محايدا في منطقة تبحث عن
الذاتي والشعري في تجليات تعمد
«سيمولوجيا» الخطاب الشعري في
سياق شاعرية الجسد ليتحول
الشعر إلى لون من الاعتراف
وتحرير الذات من ركامات تحارب
تجمعت عبر رحلة طويلة تحولت

خلالها إلى سوار يحيط بالروح،
ويضغط على الفؤاد، حتى تفجرت
في شاعرية ارتبطت مباشرة
بالأحداث من خلال «صلات حميمة»
وانسابت ترتدي قفازات من الصدق
والبساطة.

جسارة الاعتراف

إن الشاعر حسين محمد منصور
صاغ مشروعا شعريا يمتلك
جسارة الاعتراف ويحتشد بأكثر
أنواع الجرأة إثارة لشاعر عشق
حياته وفنه - كليهما - عشقا
استثنائيا - وربما يمضي ق्त طويل
حتى يمتلك شاعر «ما» جرأة تقديم
اعترافات لا تنقصها جرأة المبادرة
ولا تقف في المنطقة الرمادية، ولا
تسجن الشعر والمشاعر - كليهما -
تحت الجلد، خوفا من سقوط
الأقنعة، وافتضاح رائحة الذات أو
خضوعا لعقدة ذنب تحرمهم من
القبض على جمرات ذواتهم
الحقيقية».

رحيل صامت للفنان خليفة القطان

الأديب فاضل خلف، أمله خبر نعي الفنان التشكيلي الكبير خليفة القطان الذي كان هادئاً وديعاً في صياته غادر دنياه بسكينة. وهدوء.... فترك الشاعر فاضل خلف هذه الكلمات وهذه الأبيات الشعرية.. وخواطر عن رحلة الموت التي يتمنى أن تتم دون صخب.. ولا يريد أن يشغل غيره برحيله..

حياة خليفة القطان رائعة، وأروع شيء فيها هو رحيله الصامت عن دنيانا، فلا ضجة ولا إعلام. وكأنَّ الفقيد باجتهاده هذا - يقول لنا «إن الحياة الدنيا فناء في فناء، وانها هباء في هباء» فيا أهلي إذا رحلت عنكم، فاحفظوا وصيتي، فلا ضجة ولا إعلام يرحمكم الله.

أَرَأَيْتُمْ بَدَائِعَ الْقَطَّانِ
وَرَحِيلًا وَاَفَاءً فِي كَيْثْمَانِ
وَكَمَا وَدَّعَ الْحِمَى وَدَعُونِي
وَبِلَا ضَجَّةٍ وَلَا اِغْلَانِ
يَا بَدِيعَ الْفَنُونِ تُهْنِيكَ دَارٌ
مَلُؤَهَا الْحُبُّ فِي رَحِيبِ الْجَنَانِ
عِشْتَ فِينَا مُعْلَمًا فَيَلْسُوفًا
وَسَتَّحْيَا نَجْمًا عَلَى الْأَزْمَانِ

ثم كتب الشاعر فاضل خلف
هذه الوصية ان هو ودع الحياة قائلاً:

لا تنقلوا جسми

إِذَا أَنَا وَدَّعْتُ الْحَيَاةَ وَأَصْبَحْتَ
تُرْفِرُ رُوحِي فِي قَرَادِيسِ رَضْوَانِ
فَلَا تَنْقُلُوا «جِسْمِي» إِذَا كُنْتُ نَائِيًا
عَنِ الْوَطَنِ الْغَالِي وَأَهْلِي وَخِلَاتِي
فَفِي نَقْلِهِ كُلُّ الْأَذَى لِأَحِبَّةٍ
مَنْحَتُهُمْ حُبِّي وَشَوْقِي وَتَحْنَانِي

ماء زغوان

أَصِيبَ الشَّاعِرِ بَمَرَضٍ فِي تُونِسَ اسْتَمَرَّ أَكْثَرَ مِنْ ثَلَاثَةِ أَسَابِيعَ، وَقَدْ
عَادَهُ صَدِيقُهُ الْأُسْتَاذُ الْهَادِي الْعَبِيدِي، رَئِيسَ تَحْرِيرِ جَرِيدَةِ «الصَّبَاحِ»
التُّونِسِيَّةِ، فَأَمْلَى عَلَيْهِ هَذَيْنِ الْبَيْتَيْنِ:

إِذَا مِتُّ فَاكْتُبْ فَوْقَ قَبْرِِي عِبَارَةً
تَكُونُ عَلَى الْأَيَّامِ رُوحِي وَرِيحَانِي
هُنَا يَرْقُدُ الْمَفْتُونُ فِي حُبِّ تُونِسَ
فَرَوْا تُرَابَ الْقَبْرِ مِنْ مَاءِ زَغْوَانِ (*)

تونس 1969

وَلِلشَّاعِرِ رَأْيٌ فِي وِدَاعِ الْحَيَاةِ قَالَهُ فِي سَنَةِ ١٩٧٦ حَيْثُ لَا يَرِيدُ أَنْ يَشْغَلَ
أَحْبَاءَهُ بِمَرَاسِمِ الرَّحِيلِ ..

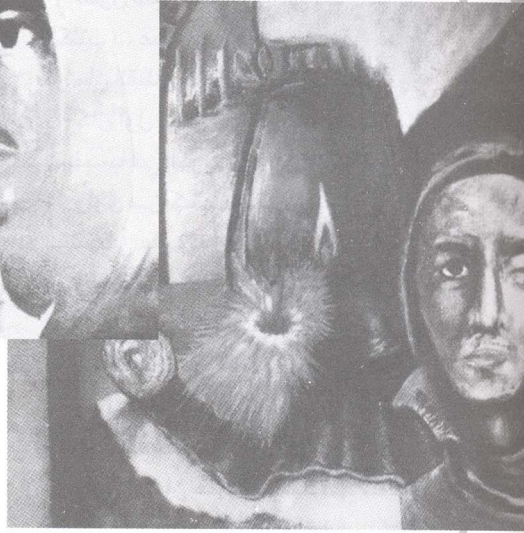
لا تجلسوا لعزائي

لَا تَجْلِسُوا لِعَزَائِي إِنْ قَضَيْتُ فِي
خُرُوجِ «رُوحِي» مِنَ الدُّنْيَا هُوَ الْعِيدُ
تَسِيحُ فِي مَلَكُوتِ اللَّهِ هَانِئَةً
وَكَانَ يُثْقِلُهَا فِي الْأَرْضِ تَسْهِيدُ

* زغوان مدينة تونسية يرتفع جبلها الشامخ إلى أكثر من ألف وأربعمائة متر، يتفجر منه
ينبوع عذب متدفق منذ القدم، وقد أقام الرومان عليه حنايا طولها عشرات الكيلومترات وترتفع
في الهواء عشرين مترا وهي تسقي المدن التونسية من زغوان إلى باردو.



• من أعمال القطان الابداعية



غاب القطان جسداً وظل حياً بابداعاته

من دون ضجيج يغلقون باب الحياة وراءهم.. ويرحلون.. انهم هكذا دائماً يملأون الكون إبداعاً وصخباً.. وحين يتوقف نبض الأيام يعتزلون العالم كي لا يزعجون الأحياء ثم يطفئون شمعة ميلادهم... ليعم الظلام.. ليس في غرفتهم الباردة فقط... بل وفي كافة أرجاء الكون.. لأنهم كانوا ويملأون العالم شمسا.

في تلك القافلة من المبدعين يوجد اسم الفنان التشكيلي الكويتي خليفة القطان الذي غادرنا قبل أسابيع مترجلاً عن صهوة الحياة تاركاً في القلب مئات اللوحات... ودمعة حزن تشبه براءته، وهو يدنو منك حاملاً في كوفيته الحمراء ألق معنى تراثي أصيل.

كان الأول في كل شيء... ومبدعاً حتى في طريقه رحيله

• بقلم: عدنان فرزات

العجيبة في تكوينها، فقد استخدمنا زجاج المرايا لمدّها فوق الجدران وتخلّ حين تدخل منزلهما وكأنّك في قلب متحف حديث.

تقول سيرته الذاتية التي تحدث عنها الكاتب د. عبد المحسن الخرافي في مقالة له، بأن القطان كان الأول في كل شيء. كان أول فنان كويتي يقيم معرضاً شخصياً في الكويت عام 1953.

وأول من كتب مقالات في الفن التشكيلي عام 1952.

وأول فنان كويتي يقيم معرضاً في دولة أوروبية، وكانت إيطاليا وفي عاصمة عربية هي القاهرة عام 1962.

وأول من يتفرع للموسم الحر في الكويت عام 1962.

وأول فنان عربي يتلقّى دعوة شخصية من وزارة الثقافة الصينية لإقامة معرض شخصي لمدة شهر في الصالة الوطنية الصينية للفن الحديث.

وإذا كان الفنان القطان هو أول كل ما ذكرناه، فأنه بالتأكيد ليس أول فنان أو أديب كويتي أو حتى عربي يرحل بصمت ودون ضجيج.. أو دون أن يحتفي برحيله أو حضوره. وتلك مشكلة مؤسساتنا الثقافية الرسمية في العالم العربي.

غاب القطان بالجسد فقط أما القطان المبدع فما زال متواجداً في لوحاته المنتشرة في كل مكان بقدر الإبداع.

لقد ترك القطان دلائل كبيرة على أن شخصاً مرفعاً في هذه الحياة وخط في جدران وجدانها حظاً عميقاً بعمق طيبة الراحل وإنسانيته.. وكان أكبر شاهد على إبداعه أنه رحل دون تكريم يستحقه.. وكذا حال كل المبدعين في العالم!

في حي من أحياء الكويت كان ثمة طفل يبصر نور الحياة في ديسمبر عام 1934. وبرزت موهبته في سن مبكرة، حيث أرسل في بعثة إلى كلية «استر» في انكلترا لدراسة الفنون، وكان قبل ذلك قد تلقى تعليمه الأول في مدرسة حمادة والمدرسة الشرقية، ثم المباركية، حيث عمل بعد ذلك مدرساً للمواد العامة في مدرسة «النجاح».

لم يكتف الرّاحل القطان بحبس موهبته في نطاق جدران العقل الداخلي، بل اعتبر أن الموهبة هي أساساً وجدت لاسعاد الآخرين، ولعمل شيء ينفعهم، فبادر مع زملائه المخلصين للفن التشكيلي آنذاك بوضع الأفكار التأسيسية لعدد من الصروح التي مازالت قائمة حتى يومنا هذا تنير للأجيال دروبهم ومنها الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وغيرهما من المؤسسات التي امتدت خارج نطاق المحلبة مثل اتحاد الفنانين التشكيليين العرب.

على صعيد المضمون التشكيلي ابتكر القطان أسلوبه الخاص به، فكان يرسم بأسلوب فطري عفوي يذكرنا ببراءة الأطفال ونضج الكبار، ولم يكن يهتم كثيراً بدراسة مزج اللون حتى يتسق هذا اللون مع الشكل العفوي المرسوم في اللوحة ثم أوجد لنفسه ما أسماه بالرسم الدائري، وكان يعتمد فيه على فراغية الدوائر، وكان المفردات بالنسبة له عبارة عن حلقات متصلة تبدأ ولا تنتهي.. كانت هذه فلسفته الحياتية. فقد وصل شغفه بالفن هو وزوجته الفنانة التشكيلية ليديا القطان إلى أن يحولا لاهتهما إلى لوحة تشكيلية مزدانة بالتقنيات الجمالية

قُطُوف

من الرفوف

الأعاجيب

حدّث الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء قال: قيل لرجل طال عمره: أتحب الموت؟ قال: لا. قيل: ولم وقد ذهب عنك شهوة النساء والطعام؟ قال: أحب أن أسمع الأعاجيب. وقالوا: إذا رأيت ذا العمر الطويل والسن القديم يكثر التعجب مما يرى ويسمع، فذلك لقلة حفظه التجارب، ولسهوه عما مرت به عليه الليالي. وقيل: المسافر يجمع العجائب، ويكسب التجارب، ويجلب المكاسب.

مكتبة ضخمة على الجمال

هذه المكتبة كانت ملكاً للوزير الفارسي عبدالقادر اسماعيل (938-995) وقد كان يصطحب معه مكتبته.

• اختيار: خالد سالم محمد

(الحلقة الأولى)

هذه في كل مكان على ظهر اربعمائة
جمل، تحمل كتباً مؤلفة من (117000)
مجلدا، إضافة إلى ذلك كانت هذه
الجمال مدربة على أن تمشي في نظام
معين بحيث تكون الكتب مصففة
بالترتيب حسب الحروف الأبجدية.

«عجائب الفكر وذخائر العبر»

«محمد خير رمضان يوسف»

كيف تدري من على العرش استوى
لا تقل كيف استوى كيف الحلول
فهو لا كيف ولا أين له
وهو رب الكيف والكيف يحول
وهو فوق الفوق لا فوق له
وهو في كل النواحي لا يزول
جل ذاتاً وصفات وعلا
وتعالى ربنا عما نقول

قطوف لغوية

تقول العرب:

● سفر عن وجهه، وكشف عن
بدنه، وحسر عن رأسه.

● بدا: أهل المدينة يقولون: «بَدَيْنَا»
بمعنى بدأنا

«الصاحح مادة بدا»

● تَغَتَّر: الدَفْتَر، وبنو أسد يقولون
التفتَر.

«الكنز اللغوي»

● بَرْمَة: البرمة: القدر مطلقاً،
وهي في الأصل المتخذة من الحجر
المعروف.

«اللسان مادة برم».

● أهل الحجاز يقولون: أتوني
ثلاثتهم وأربعتهم إلى العشرة،
فينصبون على كلِّ حال.

«اللسان»

● خَسَس: قال الأصمعي: سمعت
أعرابياً من بني عقيل يقول لخدم له
كان معه في السفر فغاب عنه: لم

أرسل الزمخشري إلى الإمام
الغزالي يسأله أن يشرح له معنى
الآية الكريمة: «الرحمن على العرش
استوى». فرد عليه الإمام الغزالي
بالآيات التالية:

قل لمن يفهم عني ما أقول
أترك البحث فذا شرح يطول
ثُمَّ سِرَّ غَامُضٌ مِنْ دُونِهِ
ضربت بالسيف أعناق الفحول
أنت لا تعرف اياك ولا
تدر من أنت ولا كيف الوصول
لا ولا تدري صفات رُكبت
فيك حارت في خفاياها العقول
أنت أكل الخبز لا تعرفه
كيف يجري منك أم كيف يؤول
أين منك الروح في جوهرها
هل تراها أم ترى كيف تحول
فإذا كانت طواياك التي
بين جنبيك بها أنت جهول

«خَنَسَتْ» عنا وغبت، ولم تواريت.

«اللسان»

● التاء: مع الفعل تكتب تاء مفتوحة، ومع الإسم تكتب مربوطة.

«المعجم الوسيط ١/ 80».

● وقولهم: ستي بمعتى سيدتي مولد، ولاست إفا في العدد.

«طرائف الأخطاء الصحفية والمطبعة»

«منذر الأسعد»

فيارب رحماك انقذ حُماك

وخذ بيدي أمة ضائعة

«من هناك بدأت الكويت»

تأليف: عبدالله خالد الحاتم

من يوميات الشيخ أحمد

الشرباصي في الكويت

خطأ مطبعي قاتل

عُرف عن طاغية العراق: صدام حسين، نرجسيته الشديدة من خلال جميع وسائل الاتصال التقليدية والحديثة على حد سواء. وتسبغ عليه وسائل الإعلام التابعة له أو صافاً طنانة مثل: القائد الفذ، التاريخي، الملهم، الضرورة.

وقد حدثني صديق أثق به - قبل غزو الكويت بسنوات - أن صحيفة «القادسية» الصادرة عن وزارة الدفاع في العراق، ظهرت ذات يوم في عام 1985م وهي تقول في أكبر عنوان «ما نشيت» رئيسي:

القائد الفظ الباطل السيد الرئيسي: صدام حسين يقلد أنواط الشجاعة لعدد من فرسان السمّيات.

وقصد البوق الإعلامي: الفذ البطل، لكن زلة المطبعة نطقت بالحقيقة، ولم يشفع للمحرر تاريخه، الطويل في التطبيل لصدام حسين.

الشيخ أحمد الشرباصي «1899 - 1980» من الأخوة المصريين الذين زاروا الكويت مبكراً وأحبوها، وألفوا الحياة فيها بالرغم من الظروف الصعبة للمغتربين في تلك الأيام. فقد اختير مدرساً مبعوثاً للمعهد الديني في الكويت العام الدراسي 52- 1953، من قبل شيخ الأزهر. وكان شعلة من النشاط والحيوية، فبالإضافة إلى مهنة التدريس كان يساهم مع الطلبة والمدرسين في كافة الأنشطة المدرسية مثل: المجال الثقافي والاجتماعي والرياضي، فكان يشارك في بعض الألعاب بلباسه الأزهري.

كما ساهم مساهمة كبيرة في دعم الإذاعة الكويتية في بداية بثها بالكثير من الأحاديث الدينية والثقافية والاجتماعية، بالإضافة إلى إلقاءه الخطب في المساجد والمنتديات الثقافية.

ومنهاب الرجال تهيبوه
ومن حقر الرجال فلن يهابا
«الإمام الشافعي»

وفي النفس حاجات وفيك فطانة
سكوتي بيان عندها وخطاب
«المتنبي»

إذا كنت في كل الأمور معاتباً
صديقك لم تلق الذي لا تعاتبه
«بشار بن برد»

رفع عقيرته

نقول: «رفع فلان عقيرته»، أي:
رفع صوته وصاح، وهو استعمال
فصيح لا شائبة فيه، سواء أكان رفع
الصوت بالتكلم والقراءة، أم بالبكاء،
أم بالغناء. إلا أن التعبير برفع العقيرة
عن إعلاء الصوت بالبكاء: كناية لها
أصل طريف.. ذلك أن أعرابياً عُقِرَت
رجله، فوضع الساق العقيرة على
الصحيحة، وبكى عليها بأعلى
صوته، ف قيل «رفع عقيرته».

وثمة أصل طريف أيضاً للكناية برفع
العقيرة عن إعلاء الصوت بالغناء.. ذلك
أن رجلاً أصيب عضو من أعضائه، وله
إبل اعتادت حداثه، فتفرقت عنه، فرفع
صوته بالأنين، لما أصابه من العقر في
بدنه، فتسمعت إبله، فحسبته يحدو بها،
فاجتمعت إليه، ف قيل لكل من يرفع
صوته بالغناء: «قد رفع عقيرته».

وعلى الرغم من قصر المدة التي مكثها
في الكويت والتي لم تتعد العام
الدراسي، فقد ألف كتاباً مهماً يقع في
أكثر من 538 صفحة أسماه: «أيام
الكويت»، تناول فيه تاريخها القديم
والحديث بكل تفاصيله ويُعد من المراجع
المعتمدة لدى الباحثين خاصة فيما يتعلق
بالحياة في مطلع الخمسينيات، طبعة
عام 1953م وهو ثالث كتاب يُكتب في
تاريخ الكويت بعد كتاب الشيخ
عبدالعزیز الرشيد «تاريخ الكويت»،
وكتاب الشيخ يوسف بن عيسى القناعي
«صفحات من تاريخ الكويت».

وتكريماً لهذا الشيخ الجليل
سننشر بعض انطباعاته عن الكويت
خلال تلك الفترة، وهي يوميات دَوَّنَ
فيها أهم الأحداث التي عايشها،
منقولة عن كتابه: أيام الكويت.

أبيات سارت بذكرها الركبان

إذا ظلمت امرأ فاحذر عداوته
من يزرع الشوك لا يحصد العُنبَا
«صالح عبدالقدوس»

أوليتـه مني السكوت وربما
كان السكوت عن الجواب جوابا
«علي بن عبدالله المعروف
بالناشي»

من لم يمت بالسيف مات بغيره
تنوعت الأسباب والموت واحد
«ابن نباته السعدي»

وإذن فالعقيرة هي الرجل المعقورة
أو العضو المعقور، وليس في معانيها
ما يتصل بالصوت من قريب أو بعيد،
وإنما التعبير برفع العقيرة عن رفع
الصوت على اختلاف دواعيه نوع من
التحبية والتمثيل

«طرائف وفكاهات من تراثنا
العربي»

محمد شوقي أمين

رثاء

الأستاذ: عبدالعزيز العندليب يرثي
المرحوم الدكتور: عبدالله العتيبي.

لم أدر كيف أخط فيه رثائي
وهل الرثاء يكون لأحياء
لابل أترجم ما بقلبي من أسي
بأقول ذاك الكوكب الوضاء
فقدت سماء الفضل نجماً نيراً
ألق السنن متواتر اللآلئ
غمر الأسى في فقدته الوطن الذي
أولاه حباً عن خلوص ولأه
بكت الكويت محبتها وحبیبها
وصروحها الفريد أي بكاء
يا (عاشق الدار) الذي أعطيتها
ذوب الفؤاد الباذل المعطاء
سكنت عليك دموعها في لوعة
وتحشر بتمنع وإباء
فلقد أبیت لها التفجع إن دها
خطب وحل بها عظیم بلاء

كم قد طربت لها كما أطربتها
شدواً بروضة حبها الغناء
وكم احتفيت بها وكم غنيتها
بقصائد رنانة عصماء
يا بلبلأغدت الكويت وأهلها
أحلى نشيد عنده وغناء
يا شاعراً يسبي القلوب بلفظه
وبعمق معناه وحسن أداء
قد شاقه السهل الرصين فلم يقل
لغزاً ولم يلجأ إلى إيماء
عفواً - أبا ضاري - وفضلك غامر
وبمنطقي قصر عن الإيفاء
إني أقول ولا اعتراضي للحظة
مني علي قدر وحتم قضاء
إن المنيّة سنة كونية
في الخلق طراً دونما استثناء
لكنما فقد الأحبة فاجع
فيه البليغ يصاب بالأعياء
يا أيها الأستاذ: إنك لم تزل
ما بيننا مع أن شخصك ناء
تغشاك عبدالله يا ابن محمد
آلاء ربك واهب الآلاء
قد كنت محمود الخصال مهذباً
متواضعاً في رفعة وسناء
نلت الصفات الفاضلات وأناها
إرث من الآباء للأبناء
عفواً أبا ضاري وفضلك غامر
وبمنطقي قصر عن الإيفاء
يا ابن الكويت لقد وفيت بعهدا
فجزاك عنها الله خير جزاء
الكويت - عبدالعزيز العندليب -

الكشكشة

يقول شيخ المحققين الأستاذ
عبد السلام هارون: جاء في أعمال لجنة
اللهجات بمجمعنا الموقر كلامٌ فيها،
اقتُصرَ على أنها جعل الشين مكان
الكاف، وذلك في كاف خطاب المؤنثة
خاصة لقولهم: عَلِيشِي وَمِنْشِي وَأَقُولُ -
والكلام للأستاذ - هذا إيجاز في تعريف
الكشكشة، وفي ذكر نماذجها، إذ من
نماذجها المشهورة قول المجنون:
فَعِينَاش عِينَاها وَجِيدُش جِيدَها
ولكن عَظَم السَّاقِ مَنَشٍ دَقِيقُ

أما الشق الثاني الذي أغفلته
اللجنة فهو زيادة الشين بعد هذه
الكاف حينما يقولون: عَلِيشُ
وَالْيَكِشُ وَبِكِشُ وَمِنْكِشُ، وذلك في
الوقت خاصّة. ومن هنا جاءت
تسميتها بالكشكشة بكسر الكافين،
لأنه مقتضى الحكاية في كِشُ
كِشُ.

كما يذكر البغدادي أن من العلماء
من يفتح الكافين على حَدِّ قولهم في
التعبير عن بسم الله بِالْبَسْمَلَةِ.
«كُنَاشَةُ النَوَادِر»

«عبد السلام محمد هارون»

أوابد الشعر

■ أوابد الشعر

د. حمود يونس

الأمثال السائرة من حيث سيرورتها بين الناس، وانتشارها على الألسنة، وذيوعها بين العامة والخاصة، ووراء هذه الصفات تكمن أسباب كثيرة، إذ لا يتحقق ذلك الذيوع والانتشار، إلا لنوع خاص من الشعر، يتسم بجملة من السمات، ويختص بعدد من الخصائص، التي تؤهله لأن يكون في عداد أوابد الشعر، ولعل أولى تلك السمات والخصائص الجودة، وليس الجودة فحسب، بل الجودة النادرة التي لا تشاكل، ويبدو أن هذه الجودة لا تقف عند حدود الشكل أو المضمون، بل إنها تشملهما معاً، فأوابد الشعر ينبغي أن تكون تميّزة في شكلها ومضمونها، وأن تتحقق فيها شروط الإبداع الفني في أبهى صورها وأشكالها.

وجودة أوابد الأشعار، ونوعية المعاني التي تتضمنها، والتي تتناول موضوعات تتسم بالجدة والابتكار والأصالة، والقدرة على تجاوز الحدود الزمانية والمكانية، وملامسة آمال الناس وآلامهم.. كل ذلك قد يكون السبب في بقائها وخلودها، فهذا النوع من الشعر يتسم بالبقاء والخلود، وهذه هي السمة الثانية لأوابد الأشعار.

وثمة سمة ثالثة للأوابد، تتعلق بمبدعها، فهي تلزم صاحبها، وتعلق بقائلها لا تفارقه، ولا يستطيع أحد من الشعراء أخذها أو السطو عليها وانتهاك حرمتها، وإن فعل ذلك فسرّه مفتضح، وأمره بائن، وذلك نظراً لما تتسم به من سمات الإبداع والاختراع، التي يختص بها قائلها دون سواه، ولعلها من هذا الجانب تقترب مما أطلق عليه النقاد في معرض دراستهم للسرقات الأدبية،

شديد غلبة هذه الصيغة على الصيغ الأخرى، وطغيانها عليها، من ذلك مثلاً نجده في قول الفرزدق في هجاء جرير:

**لن تدركوا كرمي بلؤم أبيكم
وأوآبدي بتنحلّ الأشعار**

فهو يتهم جريراً بانتحال الأشعار وسرقتها، ومع ذلك فإنه لن يستطيع اللحاق به أو مضاهاته في أوآبده التي ينظمها.

وأما عن استخدام هذا المصطلح من قبل النقاد، فإننا نجد أن الجاحظ يقول: «بيوت الشعر الأمثال والأوآب، ومنها الشواهد ومنها الشوارد»، وهذا يعني أن الأوآبد عنده هي «الأبيات الباقية على الدهر سائرة لجودتها النادرة»، ويشير ابن رشيق في معرض حديثه عن سيرورة الشعر إلى أوآبد الشعر فيقول: «والأوآبد من الشعر الأبيات السائرة كالأمثال، وأكثر ما تستعمل في الهجاء، يقال: رماه بأبدة، فتكون الأبدة هنا الداهية، قال الجاحظ: الأوآبد: الدواهي، ومنه أوآبد الشعر، حكاها عن أبي زيد، وحكى الأوآبد: الإبل التي تتوحش.. فإذا حملت أبيات الشعر على ما قال الجاحظ، كانت المعاني السائرة كالإبل الشاردة المتوحشة، وإن شئت المقيمة على من قيلت فيه لا تفارقه، وإن شئت قلت: إنها في بعدها من الشعراء وامتناعها عليهم كالوحش في نفاها من الناس».

إن تدقيق النظر في هذا النصر النقدي الهام، وكذلك فيما حكيناه عن الجاحظ، ونقلنا من معاجم اللغة، ينتهي بنا إلى أن أوآبد الشعر تحاكي

وهي غرائب، وبأوابد الشعر وهي تلك التي لا تشاكل جودة». وأوابد الأشعار واحد من المصطلحات النقدية القديمة التي ترجع جذورها إلى العصر الجاهلي، فقد ورد عند غير شاعر منهم، كالنابغة الذبياني مثلاً الذي يقول:

**نبئت زُرعةً والسفاهة كاسمها
يهدي إلي أوابد الأشعار**

واستمر ورود هذا المصطلح بعد ذلك على ألسنة الشعراء، بصيغ متعددة، منها (الآبدات) التي نقع عليها عند جرير مثلاً حين يقول:

**وسيرنا قوافي آبدات
غلبن مهلهلاً وأباً دؤاد**

وهو يعني بها القصائد المتميزة، التي تفوقت على قصائد المشاهير من الشعراء في جودتها وحسنها، كمهلهل بن ربيعة، وأبي داود الإيادي، وهما من كبار الشعراء في العصر الجاهلي. ومنها (المؤبدة) كما في قول الكمي بن زيد الأسدي:

**ونزور مسلمة المهدي
ببالمؤبدة السوائر**

ويقصد بها «قصائد أو أبيات المدح الخالدة» التي يبقى ذكرها على الأبد، وتسير على ألسنة الشعراء، وتنقل من جيل إلى آخر.

ومنها (أوابد)، وهي الصيغة الأكثر استخداماً من قبل الشعراء، والأكثر دوراناً في أشعارهم، والمدقق في أشعار الشعراء، يلحظ بوضوح

وينفض عنها ما تراكم من غبار السنين، ولا سيما أن عدداً غير قليل من تلك المصطلحات، نقع عليه متناثراً هنا وهناك في كتبنا التراثية، في إطار النقد التطبيقي، وفي معرض نقد النصوص وتحليلها، دون أن يكون هنالك بيان واضح أو محدد لدلالات تلك الاصطلاحات، ومن هنا فإن تحديد تلك المصطلحات، ومن ثم دراستها بعناية، والوقوف على دلالاتها، أمور ينبغي الاحتفال بها، والاهتمام بشأنها، حتى لا تبقى عرضة للفهم الخاطئ، والتفسير غير الدقيق، وتنحرف وظائف المصطلح عن جادتها الصحيحة، وتطغى صفات الفوضى والتبادل والقلق، لتحل محل الدقة والثبوت والتحديد، وغيرها من الصفات التي ينبغي أن تتوفر في المصطلح، ومن هنا رأيت أن أتناول بالدرس واحداً من مصطلحات النقد القديم، هو (أوابد الشعر)، لأقف على نشأته، وأرصد استخداماته عند كل من الشعراء والنقاد، وأتبع دلالاته المختلفة، وسماته المتنوعة، من خلال العودة إلى معاجم اللغة، والكتب النقدية التي ورد فيها ذكر هذا المصطلح.

للأوابد في معاجم اللغة معان كثيرة، منها الدواهي وأوابد الوحش وأوابد الأشعار وسواها، وما يهمنا من هذه المعاني هنا هو ذلك الذي يطلق على نوع خاص من الشعر، له سمات محددة، وخصائص معينة، سنأتي عليها، نعني أوابد الأشعار، فقد ورد في اللسان «جاء فلان بأبدة أي بدهية يبقى ذكرها على الأبد، ويقال للشوارد من القوافي الأوابد»، ويشير الزمخشري إلى أن من المجاز قولهم: «فلان مولع بأوابد الكلام

شديد غلبة هذه الصيغة على الصيغ الأخرى، وطغيانها عليها، من ذلك مثلاً نجده في قول الفرزدق في هجاء جرير:

**لن تدرکوا کرمي بلؤم أیکم
وأوبدي بتنحل الأشعار**

فهو يتهم جريراً بانتحال الأشعار وسرقتها، ومع ذلك فإنه لن يستطيع اللحاق به أو مضاهاته في أوابده التي ينظمها.

وأما عن استخدام هذا المصطلح من قبل النقاد، فإننا نجد أن الجاحظ يقول: «بيوت الشعر الأمثال والأوابد، ومنها الشواهد ومنها الشوارد»، وهذا يعني أن الأوابد عنده هي «الأبيات الباقية على الدهر سائرة لجودتها النادرة»، ويشير ابن رشيق في معرض حديثه عن سيرورة الشعر إلى أوابد الشعر فيقول: «والأوابد من الشعر الأبيات السائرة كالأمثال، وأكثر ما تستعمل في الهجاء، يقال: رماه بأبدة، فتكون الأبدة هنا الداهية، قال الجاحظ: الأوابد: الدواهي، ومنه أوابد الشعر، حكاه عن أبي زيد، وحكى الأوابد: الإبل التي تتوحش.. فإذا حملت أبيات الشعر على ما قال الجاحظ، كانت المعاني السائرة كالإبل الشاردة المتوحشة، وإن شئت المقيمة على من قيلت فيه لا تفارقه، وإن شئت قلت: إنها في بعدها من الشعراء وامتناعها عليهم كالوحش في نفارها من الناس».

إن تدقيق النظر في هذا النصر النقدي الهام، وكذلك فيما حكيانه عن الجاحظ، ونقلنا من معاجم اللغة، ينتهي بنا إلى أن أوابد الشعر تحاكي

الأمثال السائرة من حيث سيورتها بين الناس، وانتشارها على الألسنة، وذيوها بين العامة والخاصة، ووراء هذه الصفات تكمن أسباب كثيرة، إذ لا يتحقق ذلك الذيوع والانتشار، إلا لنوع خاص من الشعر، يتسم بجملة من السمات، ويختص بعدد من الخصائص، التي تؤهله لأن يكون في عداد أوابد الشعر، ولعل أولى تلك السمات والخصائص الجودة، وليس الجودة فحسب، بل الجودة النادرة التي لا تشاكل، ويبدو أن هذه الجودة لا تقف عند حدود الشكل أو المضمون، بل إنها تشملهما معاً، فأوابد الشعر ينبغي أن تكون تميزه في شكلها ومضمونها، وأن تتحقق فيها شروط الإبداع الفني في أبهى صورها وأشكالها.

وجودة أوابد الأشعار، ونوعية المعاني التي تتضمنها، والتي تتناول موضوعات تتسم بالجدة والابتكار والأصالة، والقدرة على تجاوز الحدود الزمانية والمكانية، وملامسة آمال الناس وآلامهم.. كل ذلك قد يكون السبب في بقائها وخلودها، فهذا النوع من الشعر يتسم بالبقاء والخلود، وهذه هي السمة الثانية لأوابد الأشعار.

وثمة سمة ثالثة للأوابد، تتعلق بمبدعها، فهي تلزم صاحبها، وتعلق بقائلها لا تفارقه، ولا يستطيع أحد من الشعراء أخذها أو السطو عليها وانتهاك حرمتها، وإن فعل ذلك فسره مفتضح، وأمره بائن، وذلك نظراً لما تتسم به من سمات الإبداع والاختراع، التي يختص بها قائلها دون سواه، ولعلها من هذا الجانب تقترب مما أطلق عليه النقاد في معرض دراستهم للسرقات الأدبية،

الهجاء، التي سيوجهها الشاعر إلى خصومه، وقد أشار إلى عجز بيته إلى أن أوابده الهجائية ستنتقل بين الناس، وتنتشر على الألسنة، حتى يسمع بها القاصي والداني، ويبدو أنه سيتوخى في تلك الأوابد أن تكون ذات إيقاعات موسيقية سهلة سلسة ومطربة، حتى تكون صالحة للغناء، وتحدى على أنغامها الرواحل، وهذا أدعى لانتشارها وذيوعها وسيرورتها بين الناس، ولعل هذه الخاصية تكون سمة خامسة لأوابد الأشعار، تضاف إلى مجموع السمات السابقة، فالشعراء قد يقصدون في أوابدهم إلى الأوزان الشعرية ذات الإيقاعات المطربة السلسة، وذلك حتى يسهل حفظها، ومن ثم تداولها من خلال أوابده، فإن كان رمى إلى المديح، لهجت بذكر ممدوحه الأنام، وشهر اسمه بين الناس بفضائله الحميدة، وخلال النبيلة، وإن كان قصد إلى هجاء أحدهم، طار اسمه كذلك في الآفاق، وعرف ولكن بخصاله السيئة، وصفاته الدنيئة.

هذه هي بعض سمات أوابد الأشعار التي وقفنا عليها، واستطعنا تحديدها من خلال الرجوع إلى معاجم اللغة، واستخدامات الشعراء لها في أشعارهم، والعودة كذلك إلى النصوص النقدية التي أشارت إلى هذا المصطلح، ونبهت على وجوده، وبينت بعضاً من خصائصه المتعددة والمتنوعة في آن معاً، وقد رأينا أن من تلك الخصائص والسمات ما يعود إلى المبدع، ومنها ما يرجع إلى المتلقي، ومنها ما يتعلق بموضوعاتها ومعانيها التي تتضمنها، ومنها أخيراً ما يتصل بإيقاعاتها وأوزانها التي تنظم عليها.

وتصنيفهم لأنواع المعاني، بالمعاني المخترعة أو المختصة، والتي عرفوها بقولهم: «المخترع من الشعر ما لم يسبق إليه صاحبه، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه». وقد سمها حازم القرطاجني (بالمعاني العقم) «لأنها لا تلقح، ولا تحصل عنها نتيجة، ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني، فلذلك تحامها الشعراء، وسلموها لأصحابها علماً منهم أن من تعرض لها مفتضح» وقد بين أنها تحتل «المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره، وتوقد فكره، حيث استنبط معنى غريباً، واستخرج من مكان الشعر سرّاً لطيفاً».

ومن سمات أوابد الأعشار كذلك، ما أشار إليه صاحب العمدة ف نصه السابق، من أنها أكثر ما تستعمل في الهجاء، وهذا يعني أنها لا تقتصر على غرض الهجاء وحده، وإن كان جلُّها فيه، بل قد تكون في أغراض الشعر الأخرى، كالمدح مثلاً، كما في بيت الكميت بن زيد الذي سلف ذكره، وأما في دلالتها على الهجاء، واستخدامها في هذا الغرض، وفقاً لما ذكره ابن رشيقي، فإننا نجد أن بعض الشعراء قد أشار إلى ذلك صراحة، من مثل مُزرد بن ضرار، الذي قال متوعداً:

فقد علموا في سالف الدهر أنني
معن إذا جدَّ الجراء ونابل
رَعيم لمن قاذفنه بأوابدٍ

يغني بها الساري وتُحدى
الرواحل
فالأوابد ها هنا تعني قصائد

ملحمة

برتولت بريشت

واشكالية التغريب

د. عطية العقاد

أوصال الشكل الدرامي المغلق الذي يتكون من بداية ووسط ونهاية؛ فعرضت بذلك الأركان الأربعة (١) - التي تقوم عليها العملية الإبداعية المسرحية - إلى هزات وتغيرات مستمرة خلال العشر سنوات الأولى من القرن العشرين. فمنذ ليسنج (١729 - 1781)، حتى هاوبتمان (١862 - ١946)، اعتمدت الدراما على العلاقات العائلية التي كانت تحتل عندهم مكان

«إذا أراد الإنسان يوماً القيام بقفزة كبيرة للأمام عليه أولاً أن يعود ببضع خطوات إلى الخلف»

بريشت

كانت هناك مقدمات كثيرة سبقت برتولت بريشت (١889 - ١956) في التمرد على الدراما التقليدية ودأبت بعناد وإصرار شديدين على تمزيق

الصدارة ورأوا فيها المرأة الوحيدة التي تنعكس عليها كل العلاقات الإنسانية، إلى أن جاءت التعبيرية فعصفت بهذه العلاقات. ورغم تلاشي تيارها حوالي 1923/ 1925، غير أن قوة دفعها بقيت قائمة، خاصة وأنه تزامن مع ظهورها تحلل المجمع البرجوازي المغلق بعد عام 1918 (2).

في عشرينات القرن العشرين ادخل جرهارت هاوبتمان علاقات اجتماعية جديدة، لكنه لم يتخل عن شكل المسرحية التقليدية، مقسما إياها إلى فصول صعودا وهبوطا. ورغم من أنه ادخل على المسرحية صراعات درامية أخرى، وجلب إليها طبقات اجتماعية مختلفة؛ ودفع بشخصيات لم تكن معروفة من قبل في دراما القرن التاسع عشر، إلا أنه اكتفى بتناول هذه الصراعات بنوع من العرض لوجهها الخارجي فقط، وبقيت العائلة بالنسبة له مثل كل أصحاب الفنون البرجوازية، تشكل مبلغ همه وكافية لتمثيل حقل العلاقات الإنسانية. أما التعبيريون فقد تمكنوا من الإفلات من هذه الدائرة واستطاعوا أنت يحرروا أنفسهم من هذه الأعمال العائلية، ثم أزاحت أعمال سترندبرج الأعمال الكلاسيكية مسافة أخرى، بما تحمل من طاقة ثورية مكنتها من أن تجهز على فكرة حتمية المعالجة الدرامية، واستبدلت بالإطار الدرامي الذي يستند إلى تسلسل المشاهد مسألة الطرح الروحي والتسلل إلى شفافية النفس البشرية والمعاناة الروحية؛ ولهذا يعزى لإعمال سترندبرج - التي

عرضت في ألمانيا في الفترة من (1910 - 1919). - الفضل الأول في إشعال فورة حماس التعبيريين الشبان الذين أخذوا ينهالون تحطيمًا على الكثير من قواعد الدراما المغلقة (3)، وواصلوا زحفهم إلى أساليب الأداء التمثيلي فتناولوها بالتحويل والتعديل بما يلائم اتجاههم الجديد. ودوت صرخات التعبيريين في كل الاتجاهات وعلى كل المستويات، فلم يصبح تدفق الحدث وتصعيده الدرامي عند الممثل يستند إلى البيئة أن اللوازم المسرحية، واجتزئت الأحداث في لوحات تمثيلية غير متصلة، كما لم يعر الممثل الملابس التاريخية أهميتها السابقة، بل تناقص الاهتمام بها حتى انعدمت تماما. لم يعد التمثيل الرفيع والذكي يركز على التفاصيل، وإنما كان على العكس من ذلك، يعتمد إهمال التفاصيل والدقائق التي كانت محل اهتمام الممثل في النصوص الطبيعية، كما أصبح الممثل يعتمد بدرجة كبيرة على الوجه العاري للتعبير عن الأزمة الروحية التي تمر بها الشخصية، وقد ضم الممثل أيضا إلى وسائله «التعبيرات الحركية الكبيرة»، ليعبر بها عن الحالات التي تتقلب فيها الروح من سعادة، وغبطة، وألم، وتعاسة، وشقاء، إلى حظ سعيد مرة أخرى. وفقد كذلك الأساس الخارجي للشخصية أهميته واستعوضه الأسلوب التعبيري بالإثارة الروحية عن طريق تصوير العالم الداخلي للشخصية.

رغم قوة هذه المحاولات الجادة إلا أن تاريخ المسرح العالمي لم يعرف

إعادة النظر فيها مرة أخرى ورؤيتها من جديد بعد تحليلها جيداً، ولهذا لا تخضع نظراته النقدية للأعمال الفنية العريقة لمقولات الأقدمين. وهي الركيزة الأساسية التي تستند إليها معارضته، فهو لا يقر بأن الرأي القديم هو وحده الصحيح، لأن المتقدمين قالوا به، لا يعني هذا في رأي بريشت بضرورة صوابه، فالرأي القديم حول ظاهرة ما، قاله جيل عاش تجربته في ضوء خبراته وإمكانياته التي توافرت له حينذاك. وقد أثبتت التجربة خطأ الكثير من الآراء التي قيلت واستقرت في ضوء إمكانات تكنولوجيا محددة، ولا يعني هذا رفضه المطلق لكل القديم من أجل الرفض، ولكنه يرفض ما يرفضه منطوق عصرنا، بل إنه قد يتخذة أحياناً مطية يستند إليها حتى ينطلق إلى رؤياه الجديدة، وبالتالي فهو يتوقع للأجيال القادمة أن تصحح مسار كثير من الآراء التي اعتقدنا فيها.

لم تتوقف رغبة بريشت عند شرح العالم وتفسيره، ولكن طموحاته امتدت إلى ما هو أبعد من ذلك، فهو يتطلع إلى المرحلة التي تلي عملية الفهم، وهي تصحيح هذا العالم وتغييره إلى الصورة التي تحفظ للإنسان كرامته، ولهذا فهو يعد الفن صاحب الهدف الفلسفي غير التعليمي مجرد غش ودجل وخداع. ويرى أن الفن نوع من الحكمة والفتنة. كما يرى أن الفن لا بد من أن يعلم ويمتع في نفس الوقت. المتعة يجب أن تأتي عن طريق المعرفة. ويرفض أفكار رواد التنوير في القرن الثامن عشر،

شخصية ضربت بمعولها في الأصول الدرامية التقليدية المعروفة بالأرسطية وزعزعتها من أساسها بنفس القوة التي ضرب بها بريشت سواء على مستوى التنظير أو التطبيق العملي فاكسبت نظريته شمولية العملية المسرحية، ذلك أن تمرده لم يكن يقف عند حد الرفض ولكنه عمل على صياغة مفرداتها برؤية جديدة حاول فيها توجيه اللعبة المسرحية للأغراض التعليمية وتوسيع إدراك المتلقي بالأطر التي تحيط به وتبصيره لواقعه دون تخديره أو تغذيته بأمل وهمي واه. فقد حاول أن يتيح للمتلقي رؤية العالم بصورته الحقيقية، وليس بالصورة الوردية الزائفة التي اعتاد المسرح التقليدي على ترسيخها في ذهن المتلقي، فقد كان يرى أن الفن الآن بالنسبة للمتلقي لا يزيد عن عالم يسبح في الأوهام ولا يمت للواقع بصلة، ومن هنا سعى بريشت إلى تقديم صورة موضوعية للواقع، ولم تكن تعوزه المعرفة الحقيقية لحركة التاريخ والشئون السياسية. هدف بريشت من وراء ذلك إلى إيقاظ وتنبيه المشاهد من حالة اللاوعي إلى رؤية الحقيقة مرة أخرى بعد اكتشافها، فهو لم يضيق بالشكل لمجرد تغيير الشكل، وإنما أراد بهذه الوسيلة ألا يقع المتلقي فريسة الانخداع في الشكل، بل هو يحضه على التفتيش عن الحقيقة في باطن الأشياء وعدم تقبل الحقائق المستندة إلى الأحكام السابقة والتي تدخل في نطاق البديهيات. ويدعو مشاهدة إلى

لأنهم وضعوا الجمال إلى جانب الحقيقة في إطار واحد مرتبط، وكان هذا بسبب تركيزهم على الجانب الأخلاقي في العمل الفني فالمسرح في رأيه لا بد أن يتحول إلى مؤسسة تربوية تعلم إحكام التفكير العقلي (4).

شخصيات بريشت أن يبكي جمهوريه على مأساة فرد أو إبراز عاطفة إنسانية أو أن يضحك ساخرا من نقائص إنسان، ولكنه يتناول النظام برمته ذلك النظام الذي يسبب هذه المأساة أو النقائص التي تحدث الأثر الكوميدي.. ومن هنا ظهرت عداوة بريشت لكل ما هو معتم ورومانسي وغير عقلاني. وقد استبدل بريشت موضوع دراماته من الملوك والأمراء والعظماء ومعاناتهم الفردية بالشعب. وشخصيات بريشت لا تتغير وحدها وإنما العالم كله من حولها يتغير. وينتخب بريشت شخصياته من بين عامة الناس، منهم المدرس، والتلميذ، والأم ليعطي للمسرح معانيه التوجيهية والشعبية والإنسانية والتاريخية والاجتماعية. ولا يوجد من بين شخصياته بطل يعاني محنة بالمفهوم الأرسطي، بل إن فكرة البطل نفسها غير موجودة أصلاً في مسرحه، وشخصيات مسرحياته هي عبارة عن نماذج من شخصيات الحياة فحسب، بل ولا يميل بريشت إلى الترف الميتافيزيقي والخيارات المطلقة مثل شكسبير «أكون أو لا أكون»، وذلك لأنه يرى أن أوجاع الحياة تلهينا عن ذلك الترف. ولم يصبح

مسرحه مكاناً لتأوهات العذاري في دياجير الظلام وإنما تحول عنده ما يدور على خشبة المسرح إلى عرض قضية يلعبها بعض الممثلين. وعلينا أن نبحث لها عن حل ونتخذ حيالها قراراً موفقاً. ويعتبر بريشت التطهير الأرسطي عائقاً يقف في طريق الفكر والعمل الاجتماعي من جانب المتفرج (5). والمسرح في نظره يجب أن يكون أداة ثورية يسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المسحوقة، وهذا استتبع تغيراً جذرياً في الأركان الأربعة التي ذكرناها (6).

أسلوب الإخراج البريشتي؛

عندما تفتح وعي بريشت الفكري والفني كان الإخراج المسرحي يدور في دوامة التجريب، وكانت الواقعية تتقوض وتوجهات جديدة توضع على محك التجربة. وبريشت لم يتمرد فقط على الأسلوب الممل للواقعية الألمانية مثل الآخرين الذين سبقوه، بل تمرد كذلك على طريقة رينهارت الباروكية، وعلى حمى التعبيرين الجدد. كان بريشت مخرجاً ومؤلفاً مسرحياً يراقب دوماً تجارب الآخرين، فيأخذ عن الآخرين ويرفض ويعدل النظرية بالممارسة. يغير أفكاره عند تصور معين واختبار أي عرض جديد. ومن ضمن ما اتخذه بريشت من خطوات في أسلوبه الإخراجي هو ردم كل المسافات والفواصل التي كانت بين خشبة المسرح وصالة الجمهور بهدف كسر التأثير الجمالي الذي قاد إلى الإيهام

الذي يؤدي بدوره إلى التأثير العاطفي، لأن بريشت سعى بكل وسائله إلى إيقاظ عقل المتلقي.

ولا يعني هذا إغلاق باب العاطفة بشكل قاطع، ولكنه يريد للعاطفة أن تكون قدر الإمكان تحت السيطرة، لا تنفلت حتى لا تطغى على العقل فيحدث عجز التفكير وتعاطي المسلمات حتى ولو كانت خاطئة.

ويرى أن الممثل يجب أن يقوم بنوع من القراءة الدراماتورية للدور ليفهم الصيرورة التاريخية التي تتحكم بأفعال الشخصية وصفاتها، أي أنه يجعل من الممثل شريكاً أساسياً في تحديد منحى العمل المسرحي. وتبادل الأدوار بين الممثلين ليتمكنوا من معايشة المواقف من وجهات نظر مختلفة.

كانت هذه بعض الإضافات التي ضمنها أسلوبه كوسيلة للإنعاش العقلي بعد أن يحطم المتفرج الإيهام بالواقع ويحتفظ بوجوده المنفصل عن الأحداث ويوفر له القدرة على النقد المحايد(7).

المسرح التعليمي؛

كان بريشت يصنع من موقف له طابع أخلاقي نموذجاً لكل عمل سياسي وكان يريد لمسرحه أن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتعليم والتربية، ليس لتقوية ذاكرة التلميذ، وإنما لتعلم أشياء هامة في الحياة لا تنقلها كتب المدرسة للتلميذ، وكان يحبذ أن يشترك جمهوره مع أعضاء الفرقة التمثيلية(8).

هذه الرغبة هي التي حفزت بريشت على تطوير نوع جديد من المسرحيات عرفت باسم «المسرحية التعليمية»، وذلك جنباً إلى جنب مع أعماله الخاصة بالمسرح الملحمي، وهي الأعمال التي كان يخشى أن تكون استهلاكية ترمى إلى مجرد التسلية. هذه المسرحيات تشبه حلقات دراسية سياسية، وقد وصفها بريشت بأنها لقاء سياسياً جماعياً يشارك فيه الجمهور بصورة نشطة. وفي هذه المسرحيات يتم اكتشاف المذهب والممارسة الصحيحة ووضعها موضع التنفيذ من خلال ممارسة جماعية تقوم على المشاركة، ليس من خلال التلاعب والسيطرة الهرمية. وقد نظر بريشت إلى «المسرحيات التعليمية» باعتبارها نموذجاً «لمسرح المستقبل».

وكانت المسرحيات التعليمية أكثر مسرحياته صراحة من الناحية السياسية وأشد محاولات لتسييس الفن. ونظر بريشت إلى مسرحياته تلك باعتبارها سلاسل من التجارب السوسيولوجية أو تمارين للرشاقة أو التدريبات الذهنية للقاتلين بالجدل وممارسيه. وقد حظي مسرح بريشت بالاهتمام، لأن أعماله ومنهجه في الإخراج المسرحي كان مجدداً للمناخ المتحفي للمسرح. ونظرياته كانت نتيجة اختلافات أساسية في التقاليد الثقافية والفكرية والمسرحية(9).

ورحلة بريشت الفنية كانت عبارة عن محاولات للخروج من الغابة اللاعقلانية التي تحيط بالحياة

الأصول التاريخية لنظرية المسرح الملحمي؛

لم يكون هناك خلاف على أن بواذر العناصر الملحمية وخاصة فيما يتعلق بعملية كسر الإيهام ظهرت في المسرح الإغريقي بوضوح عند يوربيديس، كما ظهرت في المسرح الروماني، وكذلك في العصور الوسطى وتحديدًا في تمثيلات الأسرار. وظهرت بنفس القدر في المسرح الإليزابيثي في بعض أعمال شكسبير (12). كما تواجدت في المسرح الشرقي بصورة أكبر وأعمق ولكنها في كل الأحوال لم تهدف إلى ما هدف إليه بريشت ولا كانت بنفس هذا القدر من التكتيف الواعي بجمالياته.

أول ظهور لهذا المصطلح - المسرح الملحمي - في مسرحنا الحديث كان من خلال عرض مسرحية «رايات» (1924)، من تأليف الفونس باكيه، حيث اتخذ للمسرحية عنواناً جانبياً «المسرحية الملحمية». كان هذا العرض من إخراج الألماني الشهير إيرفين بسكاتور (1893 - 1966)، صاحب كتاب المسرح السياسي (1929). جرب بسكاتور في هذه المسرحية وسائل إخراجية جديدة، مثل الصور الفوتوغرافية والشرائح الفيلمية، وتجلت الملحمية في مسرحية «رايات» أيضاً بوجود شاشتين، واحدة على كل جانب من جانبي المسرح، كانت

البرجوازية وتسلط الأضواء عليها وكشف حقيقتها. واستطاع الانتقال من مرحلة التناقضات الحدسية إلى مرحلة ثانية قائمة على نظرة اجتماعية نافذة محددة تسعى إلى التوجيه والتنوير الاجتماعي. ومن أبرز إنتاجه في هذه الفترة أعماله التي أعطت بعداً تاريخياً جديداً لهذا اللون: مسرحية «القائل نعم والقائل لا» التي كتبهما ما بين 1929/1930 (10).

المرجعية الفكرية لبريشت؛

يعتقد كثير من النقاد أن بريشت كان يعتنق الفكر الماركسي فحسب، وهذا من أكثر الأخطاء الشائعة عن الرجل لأن بريشت قد استثمر الميراث التنويري عبر التاريخ بدءاً من سقراط وكونفوشيوس مروراً بهجيل وماركس، كما أخذ جماليات دينيس ديدرو وخاصة فيما يتعلق بدراسته «مفارقة الممثل» سلبيًا وإيجابيًا، كما أخذ بنفس القدر من ليسنج. إنه دائماً ما يتصدى لنتيجة معينة وصل إليها مفكر قبله، ويجد نفسه ليس بالضرورة أن يكون في موقف الـ «مع» وإنما في موقف «الضد» ويرى أن هذا يعد إنجازاً للطرف الأول أيضاً لأنه أضاء له موقفاً معيناً ووضحه له، بحيث أتاح له فرصة نفس المنهج في الطريق المعاكس. وهذا ما حدث في موقفه من الفيلسوف العظيم أرسطو، وربما فضل بريشت لنفسه صورة من صور أمنيته للحكمة الصينية من فرط تأثره بالفيلسوف الصيني

التي ترفع الظلم عن الإنسان وتحفظ له كرامته .

وفي تصوره أن المسرح هو الوحيد القادر على حل هذه المعادلة لأنه ينير الحقائق ويؤدي بهذا إلى ربط وحل حقيقي ويرى المسرح على أنه أمر علاجي يحض على التفكير المستقيم والفهم . من هنا أخذ بريشت يبحث عن القالب الفني المناسب الذي يحل له هذه المعادلة، فكان الشكل الملحمي .

تولدت نظرية المسرح الملحمي إذن من هذا الخلاف المنهجي في التفكير، ولم يكن بريشت يتجه بنقده فقط إلى الآخرين، ولكنه كان يتجه به ضد نفسه أيضاً وبمنتهى القسوة . وتدل نظرية بريشت على أنه قام بعمل مسح شامل لتاريخ المسرح رأسياً وأفقياً، درس وتأمل المسرح في كل صورة، ليس فقط من الناحية الوظيفية، وإنما تعامل مع البنية الداخلية والخارجية للأعمال قبل أن يهتدي إلى هذه النتيجة، أي الحصول على مقابل لتلك النظريات القديمة التي تمرد عليها ورفضها، والجدول الشهير الذي وضعه يؤكد دقة دراسته لكل عنصر من العناصر القديمة ليحدد منه أسس مسرحه الجديد، حيث كانت نظريته المضادة للمسرح الأرسطي في غاية الدقة ونظرته للمسرح الأرسطي تلخص في مقولته الشهيرة «إن المسرح القديم أشبه بالحصان العجوز المتهالك الذي فقد رونقه وسحره وأصبح لا يصلح للسباق» (14).

وضع بريشت أفكاره وتصورات

تعرض عليها صور الشخصيات مع ملخصات مكتوبة، عن الحدث في كل مشهد . واستمر بسكاتور في تجريب هذه التنويعات لهذه الصيغة، ولم يكن بسكاتور وحده في تلك المرحلة وإنما كان بريشت يتعاون معه كدراماتورج .

لا نغالي إذا قلنا إن هذا المسرح الملحمي - لم يكتسب أهميته إلا من خلال بريشت عندما استقل بنفسه عن بسكاتور ووهب للمسرح الملحمي طاقته ككاتب ومخرج ومنظر (13) .

وكاد هذا المسرح يذبل ويتلاشى لولا أن تلقفته يد بريشت المدربة ووهب له كل طاقاته وعمل على تطويره المستمر . قد تلتقي أفكار بسكاتور مع بريشت غير أن الوسيلة كانت تختلف . وقد كان بسكاتور يركز على عملية التحريض المباشر وينتظر النتائج السريعة لهذا التحريض، بينما كان بريشت يركز على القيمة المعرفية وتعميق الوعي والإدراك بالمشكلة المعروضة ويعين فقط على اتخاذ القرار المناسب، لكنه لم يضيق الخناق على مشاهده، كما فعل بسكاتور، وكانت منطلقات بريشت تتأسس على موقفه من الفن، فالفن لا يجب أن يكتفي بإعطاء المتعة والتسلية وتقديم تجربة جمالية خالصة، ولكن عليه أن يجمع بين التجربة الجمالية والقيمة المعرفية لتصبح مسار كل ما هو أعوج في الحياة من نظم وقوانين وأعراف وعلاقات إنسانية بنيت على أفكار عقيمة لصالح طبقة معينة، وتغير هذا العالم بصورته الحالية إلى الصورة

إشكالية مصطلح التغريب:

يعد مصطلح التغريب -Verfremdung- حجر الزاوية في مسرح بريشت الملحمي والتي بدأت ملامحه تظهر مع المرحلة التعليمية، غير أن كثيرا من النقاد أجهدوا أنفسهم في محاولة الوصول لأصول النظرية البريشتية «للمسرح الملحمي» ومفرداتها، ومع هذا الجهد الكبير، إلا أن كثيرا من الدراسات لم يصبها التوفيق في مظان بحثها، وظهرت أخطاء فاحشة يتوارثها النقاد على إنها حقائق مسلم بها، وأولى هذه الإشكاليات مشكلة الأصول التاريخية «لمصطلح التغريب». ومصطلح التغريب وأهميته الأدبية لا تنفصل عن أعمال برتولت بريشت، حيث ظهرت هذه الكلمة في كتاباته النظرية لأول مرة حوالي 1936، حيث كان بريشت يشير إلى هذا المعنى في أعماله وكتاباته من قبل هذا التاريخ، دون توصيف اصطلاحى دقيق لها، سواء في كتاباته المسرحية، أو شعره، أو حتى نثره. والمصطلح من الناحية اللغوية يرجع إلى أصل لاتيني، ولكنه ظهر لأول مرة في الأدب الألماني في صيغة (الفعل)، وليس في صيغة (الاسم)، وأول ما ظهر عند برتولد أويرباخ Bertold Auerbach، في روايته (الحياة الجديدة) (1842)، ففي هذه القصة شعر الوالدان بالغربة، وجرحا بعمق في مشاعرهما، لأن أولادهما أصبحوا لا يتحدثون غير الفرنسية، مما أدى إلى عدم التواصل بينهم.

حول المسرح الملحمي في مجموعة مقالات وأضاف إلى ذلك تطبيقات عن طريق إبداعاته المسرحية وأكمل الدائرة عندما تمكن من تدوير النظرية حتى شملت النص بريشت لم يسلم من الهجوم والاتهامات بأنه مقتبس لهذا المسرح من المسارح القديمة. ولو أن أصحاب هذه الاتهامات توفروا على دراسة بريشت دراسة دقيقة لعرفوا أنه لم ينكر الاستفادة من الأعمال القديمة، بل إن له أقوالا محددة في هذا الشأن، منها: «عندما نهفو نحو عالم جديد من الفن، علينا أولا أن نوجد وسائل فنية جديدة من خلال إعادة صياغة القديم» (15). كما قال بخصوص التقاطع عناصر مختلفة من المسرح عبر التاريخ:

«من الناحية العملية يضطر الإنسان أن يتخذ خطوة نحو الآخر، أما في الناحية النظرية، فيضطر الإنسان أن يحتوي المسيرة كلها» (16).

وقال أيضا:

«كل شيء جديد عندما يكون أصيلا وفي نفس الوقت قديما» (17). ويصف التجديد بأنه قد يكون قديما قدم الشمس، ولكن كل ظهور للشمس، يختلف عن اليوم الذي قبله:

«البداية الصحيحة هي التي تجدد الحياة، مثل إشراقة الشمس كل صباح، تفرض نفسها في عمق تاريخ الحكمة الموثوق بها» (18).

ويؤكد ذلك مرة أخرى قائلا:

«إن ما نهضمه اليوم، هو ما احتفظنا به من طعام الأمس» (19).

وفي القواميس الألمانية الحديثة ظهرت كلمة تغريب *Verfremdung* كاسم في اللغة الألمانية منذ 1945 في النمسا، وارتبطت باسم بريشت كمبتكر لها، وقام بريشت بأول تعريف لها من خلال وصفه لعرض مسرحيته الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة في 4 نوفمبر سنة 1936 في كوبنهاغن. وتحدث بريشت عن وسائل التغريب من خلال الكتابة، الصوت، الموسيقى، طريقة تمثيل الممثل كمشاهد يراقب مواقف محددة مأخوذة من الحياة اليومية.

مازال يسيطر على الدراسات النقدية التي تصدت للأصول التاريخية لمصطلح التغريب، عدم الوضوح، والتخبط في التخمينات. والأسباب ببساطة شديدة هي أن هذا المصطلح بدأ يظهر في كتابات بريشت بعد زيارته الثانية للاتحاد السوفيتي، وإقامته في موسكو 1935، ولأنه يسهل إثبات أنه مصطلح أساسي للشكلانيين الروس، لذلك وقر في الأذهان أن بريشت قد أخذه عنهم، وتحديدًا من فيكتور شكوفسكي، حيث صك شكوفسكي هذا المصطلح في كتاباته سنة 1917. كما تزامن في هذه الفترة انتشار المصطلح الهيجلي الماركسي *Entfremdung* في ألمانيا، فتصور البعض الآخر أن بريشت أخذ هذا المصطلح من ماركس.

ويمكن الرد على هذه الآراء على النحو التالي:

1- أن مجهودات وإسهامات بريشت في هذا الاتجاه التغريبي

سابقة على هذا التاريخ.

2- أن المصطلح الروسي الشكلي يجعل الشخص غريبًا، أو نادراً، وأن هذا المصدر يمتلك نظرة ساذجة لمعرفة العالم، ثم أن هذه النظرية لا تدعو إلي تغيير هذا العالم، ولا تقود إلى تغييره، ولا تدعو حتى لذلك. كما أنها لا تعطي أكثر من شعور (إحساس بالغربة) (20). إذن الشكلانيون استخدموه كمبدأ جمالي، وليس كموقف أيديولوجي، كما أن شكوفسكي كان يهدف إلى تعديل استقبال المتلقي للصورة الفنية من إبراز «الصناعة»، وتحقيق تفرد معين للمادة الأولية، بحيث لا يتم التعرف عليها بشكل عفوي وإنما من خلال إدراك واع. أما عند بريشت فلم يكن مبدأ جمالياً فقط، وإنما موقفاً أيديولوجياً وسياسياً من خلال ربط التغريب بمقاومة الاستلاب الاجتماعي، وبهذا نقل المفهوم من معناه المرتبط بالتقنيات الجمالية إلى معنى أكثر شمولية وفاعلية، لأنه ربطه بالمسؤولية الأيديولوجية التي يحملها صاحب العمل الفني وينقلها إلى متلقيه (21).

3- أما المصطلح الهيجلي الماركسي، فهو لا يختلف فقط من حيث الوظيفة، وإنما أيضاً من حيث التركيب اللغوي *Entfremdung* وكان بريشت يستخدمه كناحية تقنية. أما الاغتراب عند هيجل فيعني: «العالم هو الروح المطلق في حالة اغتراب»، وغند ماركس يعني «وضع محدد للمجتمع والإنسان الذي يعيش فيه، والاغتراب كان

بالإنسان.

إذن لم يستق بريشت مصطلحة من الشكلايين أو من ماركس، فقد رأينا كيف أن الشكلايين يستخدمونه استخداما ميكانيكيا، حتى إن بريشت قد علق على ذلك قائلا: «إن الشكلايين يوون في فن التغريب مجرد حيلة أو لعبة دون إدراك مساو لجوهرة» (23).

أما الاستخدام البريشتي للتغريب فهو استخدام دياكتيكي، أهدافه تقصى الواقع، والكشف عن أسباب ظواهره، والبحث عن وسائل إلالتها لتغيير هذا الواقع، والتغريب يتيح للإنسان النظر إلى الموضوع بمسافة كافية ليراه على حقيقته، ومن أجل اكتشاف الحقيقة والعمل على إزالة التضليل، يقوم بريشت بتغريب الشيء دون تحطيم لمزاياه الجوهرية، ولا يفرض عليه أي صفات من خارجه لتحقيق هذا التغريب، وهو التعرف على الشيء على حقيقته وتعميق الوعي به (24).

يقصد به، اغتراب ثمرة إنتاج العامل عنه، أي عدم انتماء الإنتاج لمنتجه، كما يعني عنده «فقدانه لذاته». وهذا المعنى انتهى إليه ماركس من خلال الفحص النقدي لوضع العامل في النظام الرأسمالي فالعامل مغترب عما ينتجه، لأن الإنتاج ليس لإشباع الحاجات الإنسانية، وإنما لزيادة راس المال، ثم هو مغترب في عملية الإنتاج، حيث العمل لا يعبر عن تحكم الإنسان في الأشياء، وإنما تحكم الآلات والتنظيم الرأسمالي، ثم هو مغترب عن ذاته الحقيقية، أي عن وجوده المتطور، أي عن الإنسانية الكامنة فيه، وبذلك يتحول إلى سلعة (22).

وهذا الاستخدام بعيد كل البعد عن الاستخدام البريشتي، ذلك لأن بريشت يستخدمه كوسيلة فنية لتجاوز الاغتراب، أي وسيلة لتحرير الإنسان من الاغتراب نفسه، ومن سحر التصورات والآراء المضللة. إنه تنحية لهذه الظواهر التي تحيط

الهوامش:

1- تقوم العملية الإبداعية المسرحية على أربعة أركان «الدراما الجديدة التي لا بد أن يتبعها أركان ثلاثة وتبعيتها تتولد من بعضها البعض؛ فمن الدراما الجديدة تتولد درامانورجية جديدة، وبطبيعة الحال تتطلب إخراجا جديدا لا بد أن يصاحبه فن أداء تمثيلي جديد.

Gunter Ruhle, Theater fur die Republik 1917 -1933, Berlin. S.14. -2

3- مرجع سابق ص 15

4- مرجع سابق، ص 16

5- جون جانستبر، المسرح في مفترق الطرق، ترجمة سامي خشبة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1967 - ص 487.

6- د. فايز ترحييني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ص 145.

- 7- مرجع سابق، ص 144
- 8- برنارد دورت، قراءة بريشت، ترجمة جورج الصائغ، ماري لور سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 179
- 9- بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هاينين، برتولت بريشت، النظرية السياسية والممارسة الأدبية، ترجمة كامل يوسف حسين، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986، ص 52-106
- 10- قيس الزبيدي، مسرح التغير (مقالات في منهج بريشت الفني) مكتبة النهضة العربية، بيروت، 1983، ص 13.
- 11- Werner Mittenzwei, Die Spur der Brechtschen, Lehrstück Theorie. S.23
- 12- انظر د. أحمد عثمان، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، إبريل-يونيو، القاهرة، 1992.
- 13- ج.ل. ستیان الدراما الحديثة، ترجمة محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 561-562.
- 14- Werner Hecht, Brechts Theorie des Theaters, Sur Kamp, Frankfurt, am main 1986.S. 45
- 15- Rudolf Penka, Schauspielen, Handbuch der Schauspieler - Ausbildung, Hanschel Verlag-Berlin, 1985, S. 38.
- 16- مرجع سابق، ص 38.
- 17- فيرنر هيشت، مرجع سابق، ص 5
- 18- فيرنر مينتسفاي، مرجع سابق، ص 11
- 19- مرجع سابق، ص 11
- 20- Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin, 1985. S. 38.
- 21- د. ماري الياس، د. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، 1997، ص 139.
- 22- د. مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، ط 3، القاهرة، 1979، ص 36-37.
- 23- تمارا سورنيا، ستانيسلافسكي وبريشت، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994، ص 61.
- 24- مرجع سابق ص 61.

المسرح السياسي

وإشكالياته في العالم العربي

• بقلم: عبد الرحمن حمادي

في الوقت الذي تجاوز المسرح العالمي تعريفه لمصطلح السياسي في المسرح، لاتزال الإشكاليات قائمة في الوطن العربي حول مفهوم المسرح السياسي وماهيته وممارسته، وهي إشكاليات ترتبط بإشكاليات المفهوم لمصطلح السياسة في الوطن العربي، وبالتالي مازال هناك غموض حوله يؤدي إلى فوضى في المصطلح، فوضى في التصنيف، وفوضى في الممارسة المسرحية، وبالتالي يمكن طرح أسئلة مثل:

● هل كل عمل مسرحي عربي يتناول ظاهرة سياسية هو مسرح سياسي؟

الذي ربما يكون أول من طرح المصطلح بلفظه وجسده عمليا على أرض الواقع، ولعل استعراض موجز لسيرة هذا المسرحي توضح فكرة المسرح السياسي الذي سماه وطرحه.

ولد شون اوكيسي في عام 1828 في مدينة دبلن من أسرة فقيرة معدمة، وعاش طفولة بائسة أثرت تأثيرا كبيرا في أعماله المسرحية، فالحرمان الذي عانى منه، والفقر الذي عاشه سنين طويلة، وجو المقاومة الإيرلندية للبريطانيين كان الأساس الذي بنى عليه مسرحه، وقد تعرف على قادة المقاومة الإيرلندية، وصار هو نفسه من أعضائها النشيطين.

لم يدخل اوكيسي مدرسة، ولكنه تخرج من مدرسة الحياة، وفي بداياته المسرحية كتب ثلاث مسرحيات هي: زهرة في الصقيع - عبد الحياة - اللون القرمذي، ولكن هذه المسرحيات لم تلق أي نجاح، وشن النقاد هجوما عنيفا عليها لأنها كانت تطرح مضامين غريبة عن المسرح السائد، وقد رد اوكيسي على هجوم النقاد قائلا: «ما على هؤلاء سوى أن يمجدوا آسيادهم، بينما أنا أتحدث في السياسة التي لا ترضي آسيادهم، وبالتالي لا ترضيهم».

وآراء أخرى

ثمة اختلاف بين النقاد حول ماهية وتعريف المسرح السياسي، ففي بعض التعاريف هو المسرح الذي

● هل يدخل النقد الاجتماعي في تصنيف المسرح السياسي؟
- أن يلجأ المسرح إلى التراث العربي القديم لنقد ظواهر سياسية معاصرة هل يعني أنه مسرح سياسي؟

إلى آخر مثل هذه الأسئلة التي تعطي للمسرح العربي صفة الزئبقية وعدم الوضوح، فما يمكن وصفه بالمسرح السياسي في مكان يمكن وصفه بمسرح النقد الاجتماعي في مكان آخر، وعندما يحقق المسرح السياسي حضورا ما في فترة ما، سرعان ما يدخل في عملية تمييع يقوم بها المسرحيون أنفسهم لتصبح الحالات التي يصل إليها هذا المسرح عبئا على المسرح العربي أقل ما يوصف به بالتجارية.

وهكذا يعيش المسرح السياسي العربي في أزمة هي جزء من أزمة المسرح العربي ككل، ولكن يبدو أن ما يصنف نفسه بالمسرح السياسي العربي، واستنادا إلى تجاربه الكثيرة، لا يظهر إلا ليتحول إلى أزمة عاجلاً أو آجلاً، وليكون قدره السريع التمييع أو الانطفاء.

تاريخ المسرح السياسي في الغرب

لا يذكر تاريخ المسرح في الغرب أنه تم تداول مصطلح المسرح السياسي كصفة مميزة لمسرح ما، فالمسرح باعتباره جزءا من الطقوس الحياتية يتعرض للظواهر السياسية وغير السياسية، ولكن ظهر مصطلح المسرح السياسي مع شهرة أعمال المسرحي الإيرلندي شون اوكيسي

ينشغل بأحداث سياسية معينة تمثل وجهات نظر محددة تجاه هذه الأحداث، ومبدعو هذا النوع من المسرح يستخدمون أساليب وطرقاً فنية إخراجية متنوعة، بالإضافة إلى فن الارتجال وغيرها من الوسائل والامكانيات الفنية الأخرى التي تتضافر جميعها في خلق هذا المسرح الذي يعد ظاهرة مسرحية تنعكس في أعمال تتسم بتفوقها الفكري والفني، وعلى هذا يمكن استخدام تسمية المسرح السياسي على الأعمال التحريضية أو تستخدم في تحديد نوع من المسرحيات تتناول مضامين دعائية تستثير ردود فعل فورية عند المتفرجين في مواجهة هذه الأحداث، وتمتد تقاليد هذا المسرح وجذوره إلى فترة المسرح الروسي أثناء ثورة أكتوبر عام 1917، حيث احتاجت الثورة هذا النوع من المسرح في عملية تبشير بمبادئها.

أما المخرج والمنظر الألماني (ايروين بيسكاتور) فيرى في كتابه (تسييس المسرح) الصادر في ألمانيا عام 1929 أن الشرط الأساسي لكي يكتسب المسرح صفة السياسي هو أن يعتمد على وثائق وحقائق معروفة للجمهور، ثم يعيد طرحها ضمن معالجات توجه الجمهور نحو رؤية سياسية يعمل من أجلها المسرحيون الذين يقدمون العمل، وهذا يعني أن يكون المسرحي سياسياً يمتلك الحجة والبرهان على طرحه السياسي عبر المسرح، وعندما يطلب منه أن يبرز وثائقه للجمهور فيجب أن يملكها ويبرزها، وعلى هذا المسرح المنتمي

للباشفية عند بيسكاتور لا ينتمي للمسرح السياسي لأنه يطرح قضايا نظرية يمكن مناقشتها ومجادلتها من قبل الجمهور نفسه.

وهكذا تعددت تعاريف المسرحيين والنقاد للمسرح السياسي، وتحول الأمر منذ الستينات إلى اجتهادات نظرية وعملية يحاول أصحابها تسييس المسرح عبر رؤاهم لوظيفة المسرح، فظهر ما يسمى (مسرح الشارع)، وينادي أصحابه بدمج المسرح بالحياة من خلال عروض مسرحية تجرى في الشوارع وتعتمد التحريض هدفاً لها، ومن أشهر المسرحيين الغربيين الذين تبناوا ومارسوا هذا النوع من المسرح الفنان اندريه بينديتو، والحوار الأساسي في هذا المسرح هو الارتجال من قبل الممثلين، والمادة الأساسية هي هموم الأحياء في الشارع الذي تقدم فيه المسرحية، والمواقف تكون وليدة لحظتها، والجمهور هم العابرون والمارة في الشارع، لذلك يجب لفت انتباههم في البداية واسطة حركات بهلوانية ونشاطات تعتمد القدرات الجسدية للممثلين، ثم يتدرج العرض ليتوحد الممثلون مع المتفرجين ويصبح الجميع مؤدون مسرحيون لهموم الجميع.

وقد ظهر ضمن هذه المسارح السياسية ما عرف باسم مسرح جويريلا، ويعني «مسرح العمليات السياسية» أو «مسرح ما تحت الأرض» ويقوم أيضاً على التحريض والاستثارة، وقد أسسه المسرحي رونييه ترووب، ووضع أسسه في كتابه «حمل مسرح جويريلا».

المسرح الزنجي

المسرح عاد وفتح أبوابه مجدداً وقدم دراما تحت اسم «محاولة قتل ملك» وهي مسرحية تتحدث عن عصيان يقوم به مجموعة من الزوج العبيد في جزيرة القديسة فينيست، وقد استمر العرض لمدة أربع سنوات متصلة، وكما هو متوقع، كان استمرار نجاح المسرحية هما يورق السلطات المحلية بسبب روح التحريض التي كانت تبثها بين الزوج، فعادت وأغلقت المسرح نهائياً بعد صدامات جرت بين البيض والزنج بعد أحد عروض المسرحية.

لقد ترك المسرح البستان الأفريقي أثراً كبيراً في الواقع المسرحي الأمريكي فيما بعد، فقبل ظهور هذا المسرح كان من المحظر على الزوج أن يظهر في أية مسرحية كممثلين، وفي أفضل الحالات كان من المسموح أن يظهر ممثل زنجي واحد فقط في دور المهرج أو الأحق مع كل الصفات الشاذة، ولكن مسرح البستان الأفريقي منذ أن أسسه براون شكل تمرداً على ما كان سائداً تجاه الزوج، بل فرض هذا المسرح شهرته على البيض أنفسهم بحيث صارت تنظم لهم عروض خاصة بهم يذهب فيها المسرحيون الزوج إليهم ويقدموا لهم مسرحهم مع طروحاته المناوئة للتمييز العنصري ومن الواضح أن مسرح البستان الأفريقي فرض تأثيره المقاوم بين الزوج وغير الزوج طوال السنوات التالية، ففي عام 1927 قدمت مسرحية (يورجي وبيس)، وهي مسرحية جادة تحمل فكراً عظيماً، واستمر عرضها فترة

وكنموذج آخر للمسرح السياسي نتوقف عند المسرح الزنجي الذي يعتبر نموذجاً مثالياً للمسرح السياسي في الولايات المتحدة الأمريكية، وتعود بدايات هذا المسرح إلى عام 1716 عندما أسس فنانون زنجي يدعى براون مسرحاً صغيراً في ولاية مانهاتن وصار يقدم عليه مسرحيات ترفيحية للزوج، وبسرعة اشتهر هذا المسرح بين زوج مانهاتن مما جعل مؤسسه براون يبني مسرحاً أكبر منه سماه «مسرح البستان الأفريقي» وقد حقق عبر هذا المسرح شهرة تجاوزت ولاية مانهاتن للولايات الأخرى المجاورة، وسبب شهرته تعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة المسرحيات التي كان يقدمها، فبالإضافة إلى الأعمال الهزلية التي قدمها في البداية تحول إلى النقد اللاذع، ثم قدم مسرحيات قديمة من مسرح شكسبير، ولما كان جميع الممثلين من الزوج فقد بعث شعوراً من الاعتزاز بين الزوج في الولايات المتحدة وبأنهم لا يقلون مقدرة عن التعامل مع المسرح عن البيض.

واستمر مسرح براون في صعوده نحن الشهرة، وبحكم التمييز العنصري السائد آنذاك حملت المسرحيات روح التحريض للزوج وبعث مشاعر الاعتزاز بأصولهم الأفريقية، وأدى ذلك إلى وقوع صدامات بين الزوج والبيض، وبالتالي قامت السلطات الأمريكية بإغلاق المسرح في عام 1821، ولكن

المسرح لم يعد صالحا بعد التحولات السياسية والمادية التي أصابت المجتمع الغربي والتي أدت إلى انهيار القيم وطغيان المصالح الفردية والجماعية.

ورأى فاسبيندر أن المسرح السياسي، أو المسرح المضاد كما أطلق عليه، يجب أن يصعد من صدامه مع المسرح البرجوازي التقليدي وأن يرتقي بوظيفته إلى تطوير الأحداث المأخوذة من الواقع وإضفاء التنوير عليها عبر مسرح مضاد جديد مشحون بطابع الجراءة وسمة الغرابة والفضح والافتضاح، وكلما كان للمسرح قدرة الفضح صار مسرحا ثوريا وتحريزيا ضد ما هو سائد في حركة المجتمع.

على هذه الرؤية يناهز سبايندر إلى إيجاد مسرح جديد بكل شيء، مسرح يفصح ويسعى إلى تحقيق انقلاب من خلال معالجة تعري وتوير العقل وتدخل مباشرة على المدارك الحسية للمتفرج، مسرح يتجه إلى تخير الشكل والبناء المناسبين دون قيود لينفذ من خلالهما إلى تفتيت الرؤية والأشكال السلبية التي صارت بحكم التكرار والعادة مألوفا للناس، ويجب أن يكون هذا المسرح كتلة كبيرة من القسوة والشر وتجسيدا للفساد، ولكنه لن يكون أكثر شرا وفسادا وقسوة مما يرتكبه البشر في العلن والسر، يقول فايسبيند: «إن الإنسان يعيش الفساد والشر ويراهما كل يوم عشرات المرات، وهو إما لا ينته لهما بحكم تكرارهما، وأما يعتبرهما قدرا لا بد منه، لهذا يجب على المسرح المضاد أن يضع المتفرج

طويلة واحتشد المتفرجون لمشاهدة هذه المسرحية وتحية القائمين عليها من الزنوج، وقد استمر عرضها ثلاث سنوات متواصلة في مسرح يتسع لألف متفرج في الليلة الواحدة، وفي عام 1936 قام الفنان أورسن ويلز وجون هاريسمان بإنتاج مسرحية (مكبث) لشكسبير وبممثلين زنوج، وقد استمرت عروض المسرحية سبع سنوات متتالية في كافة أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية بنجاح كبير، وفي عام 1943 قام الممثل الزنوج بول روبنسون بتقديم مسرحية (عطيل) لشكسبير لمدة عام كامل.. وفي جميع هذا المسرحيات لم يول المسرحيون الزنوج أهمية للتقاليد المسرحية المستوردة والحديثة، بل عبروا عن تراثهم الأفريقي وفلسفتهم الحياتية ورفضهم للتمييز العنصري، ولم يكن تحقيق ذلك سهلا، بل احتاج إلى كثير من النضال الشاق حتى استطاعوا أن يفرضوا مسرحهم كمسرح فعال في المجتمع.

مسرح فاسبيندر

وهو مدرسة أخرى من مدارس المسرح السياسي في الغرب، وبدايته كانت في عام 1968 عندما أصدر المخرج السينمائي والمسرحي الألماني ريانر فيرنر فاسبيندر بيانا وقع عليه عدد من الكتاب والمفكرين والمسرحيين، وفيه استعرض مسيرة المسرح السياسي في الغرب عموما وفي ألمانيا خصوصا، ورأى أن هذا

والعاملون فيه يمارسونه على أساس قناعة تامة به.

- يعطي المسرح السياسي بكافة مدارسه حيزا كبيرا لفن الارتجال ويبتعد عن البذخ في الديكور والملابس وغالبا لا يولي أهمية للخشبة المسرحية أو صالة العرض.

- مازال هذا المسرح يفرض حضوره واحترامه على جمهور المسرح في الغرب، وكل تجربة في المسرح السياسي ينظر إليها باحترام واهتمام من قبل النقاد والمسرحيين والجمهور.

- لا يطرح المسرح السياسي، أو المسرح البديل نفسه بديلا للمسرح التقليدي، بل ينظر إليه رغم صدامه معه باحترام، ويراه ضروريا لاستمرار المسرح السياسي، فيقول بيساتور مثلا في كتابه «تسييس المسرح». «من الخطأ ألا نصطدم مع المسرح التقليدي البرجوازي، ولكن من الخطأ أيضا ألا ننظر إليه بتبجيل، فهذا المسرح يشكل تاريخ البشرية، ولهذا لنرفض مقولة بعض الثوريين المتطرفين الذين يطالبون بإلغاء المسرح البرجوازي.

- إن المسرح التقليدي يخدم كمسرحيين ميسسين لأنه يقدم للمتفرجين أعماله على شكل ألواح شوكولا لذيذة، ومهمتنا هي أن نكشف للمتفرجين بأن هذه الألواح من الشوكولا مزيفة وغير صحيحة ولا تناسبهم..»

المسرح السياسي العربي

ما نريده من هذه العجالة عن

أمام عملية اكتشاف للشر والفساد كما تجري في الحياة، ثم يكشف له الأشخاص والأسباب والعوامل التي تحالف ليستمر الفساد والشر والقسوة، بعد ذلك يحرضه ليتمرد على الواقع الشرير والفساد والقاسي وعلى الأشخاص المسببين لهذا الواقع، ومن الخطأ أن يلجأ المسرح للوعظ والإرشاد والخطابة الحماسية ليحرض المتفرج، بل يجب أن يمر الحدث الدرامي بسرعة وأن تتطور الشخصيات بقوة مدهشة، ثم في لحظة يجب أن تتلاشى مبالغات الحلم والرومانسية وكل الأفعال غير الصالحة أو غير الصالحة أو غير الصديقة من تلقاء نفسها لتحل محلها لحظات تعرية الذات، وعلى هذا يجب على الممثل أن يعتمد التلقائية في الأداء متناسيا وجود الجمهور وكأنه يؤدي لنفسه».

ملاح أساسية

من خلال هذا العرض السريع للمسرح السياسي ونماذج منه في الغرب نجد أنه يتصف بصفات مشتركة عبر كل مدارسها:

- أنه لم يأت كردة فعل على واقعة سياسية أو حدث سياسي عابر، ثم توقف بعد مرور هذا الحدث، بل أن المسرح السياسي في الغرب نشأ ليستمر، وعندما تنتهي الظروف السياسية أو الاجتماعية التي ظهر بسببها، يجد هذا المسرح لنفسه ظروفا أخرى ليستمر باعتباره رسالة مسرحية مستمرة ويجب ألا تتوقف،

المسرحي الحرفي في الأقطار العربية إلى الخمسينات وما بعدها، وبهذا وذلك انقضت عدة عقود من عمر المسرح العربي وهو يحاول أن يثبت وجوده ودوره في الثقة العربية، وطوال تلك العقود لا يمكن الحديث عن أي شكل من أشكال المسرح السياسي العربي، وهذا طبيعي.

وبعد الخمسينات استطاع المسرح أن يحصل على الاعتراف به كفن أدبي، وربما ما أصعب الفنون الأدبية، وحصل على اعتراف الجماهير العربية به كظاهرة حياتية مسلية بالدرجة الأولى، ولكنها مؤثرة وبعالية، فتم إدخال المسرح في نشاطات المدارس كوسيلة تثقيفية وتربوية وتوجيهية، وانشئت هيئات رسمية عربية مهمتها الإشراف على المسرح والتأليف وتشجيعه ودعمه، فدخل المسرح العربي بذلك تحت وصاية المؤسسات العربية، وتحت هذه الوصاية وبدونها شقت الظاهرة المسرحية طريقها، ورسخت نفسها في الحياة العربية وواكبت الأحداث العربية، خاصة بعد هزيمة 1967، فقد انبرى المسرح العربي قويا وزصيلا يعبر عن غضبة الإنسان العربي وفضح هزائم الأنظمة العسكرية واللامبالاة بمصير الإنسان والوطن، وقد جعل هذا المسرح من القضايا القومية التزاما صريحا، وعلى رأسها قضية فلسطين وقضية لبنان، ومظاهر التبعية للغرب الاشتراكي أو الرأسمالي والمخاطر التي تهدد الهوية الثقافية العربية، ونذكر من

المسرح السياسي في الغرب هو أن نبحث عن موقع المسرح السياسي في الوطن العربي، وكما قلنا في بداية هذه العجالة، سنجد أنه يشكل جزءاً من أزمة المسرح العربي ككل، ولنكون منصفين نعود إلى المسرح العربي كفن مستورد، وحيث مازالت إحدى الإشكاليات التي مازال يعاني منها المسرح العربي هو موقعه من الثقافة العربية المعاصرة، فهو كفن مستورد جوبه منذ البداية بالرفض والحساسية، والرواد الذين نقلوه للثقافة العربية قدموه لفئة خاصة من المجتمع ولم يقدموه لكافة فئات المجتمع، والفئة التي اقتصر عليها حضور المسرح كانت طبقة تأثرت واندشت بالحضارة الغربية المتفوقة ومعطياتها، أي أن المسرح العربي لم يبدأ بداية شعبية، وبقي مقصوراً على طبقة الأغنياء السلطوية والثقفة، وذلك لأسباب كثيرة منها حداثة هذا الفن في الثقافة العربية، وكل جديد طارئ لا بد أن يجابه بنظرة ريب وتحسس، ومنها أن هذا الفن لم يكن من الممكن تعميمه بوسائل النشر المعروفة كالصحف والمجلات، بل يقدم في أماكن معينة ولجمهور معين.

لهذا، منذ البداية وحتى عقود تالية اعتبر هذا المسرح دخيلاً على الثقافة العربية وفنا شبه مرفوض، وهذا ما أدى إلى تنازلات كثيرة في سبيل خلق وترسيخ هذا الفن على الأرض العربية، وأول تلك التنازلات دمج المسرح بالغناء والرقص على نحو ما فعل أبو خليل القباني ورفاقه ومن جاء بعده، كما تأخر ظهور التأليف

هذه الفترة على سبيل المثال لا الحصر سعد الدين ونوس ونجيب سرور وسعد الدين وهبه وفوزي فهمي وعبدالكريم برشيد، ولكن هذه الفترة لم تلبث أن تراجعت لأسباب كثيرة، منها أن هذه الفترة كانت فترة تأزم بعد السبعينات، وهي التي نجمت عن الجرح الذي أصبح عميقا في العقل العربي مما عمق التجزئة والتعصب القطري، وغياب المشروع الحضاري العربي، وفي هذه الأجواء انتكس الإبداع المسرحي، وأصبح الإخراج سيد المواقف في اتجاه الابتعاد عن الهموم القومية والتركيز على مسرح الإلهاء السطحي.

النقطة الثانية المهمة في المسرح السياسي العربي هي أن أي مسرح لا يتزعرع ويبدع إلا في أجواء الحرية، والمسرح العربي لم يكن يستطيع الاستمرار إلا في ظل الوصاية المؤسساتية التي هي جزء من وصاية السلطات وجد الكثير من تثبيط الهمم في ظل بيروقراطية غير واعية، أو سلطوية ضيقة الأفق.

إن المسرح العربي الذي تكون تحت وصاية المؤسسات تحت تسمية الرعاية، ما كان ليستطيع تأسيس مسرح سياسي فعال أو دائم، اللهم إلا المسرح الخاص التجاري الذي تحت تسمية المسرح السياسي قدم كل ما يخطر على البال من ابتذال وانحطاط.

صحيح أنه ثمة ومضات ظهرت في المسرح السياسي العربي، مثل مسرح الشوك في سورية الذي أسسه عمر حجو ودريد لحام، وفرقة

تشرين لدريد لحام ونهاد قلعي، واستوديو الممثل لمحمد صبحي ولينين الرملي في مصر، والمسرح الجديد في تونس، ولكن هذه التجارب وغيرها سرعان ما واجهت التسليح والتسخيف منذ منتصف ثمانينات القرن الماضي، ففي سورية على سبيل المثال نجد أن رائحة سعد الله ونوس (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) أدخلها التكرار الإخراجي في التمييع وافرغها من محتواها، ومسرح الشوك توقف سريعا وخلفا عددا من المسارح التجارية التي استعارت منه ما يشبه تسميته مثل (مسرح دبابيس) و (مسرح خوازيق)، وفرقة تشرين التي أبدعت سياسيا بتعاون محمد الماغوط ودريد لحام في التأليف سرعان ما دخلت في مطب التكرار والإملال، وخاصة بعد أن انسحب منها محمد الماغوط فتوقفت بدورها..

وفي النتيجة نستطيع القول أنه لا يوجد مسرح سياسي عربي بما تعنيه التسمية من معنى، ولا يمكن أن نقارن المسرح السياسي في الغرب بقرنه العربي، وأن نسأل لماذا لا يوجد مسرح سياسي عربي مثل المسرح السياسي في الغرب، فهذا يعني ترف الآن لا لزوم له لأن المسرح العربي كله يعيش أزماته القاتلة، وعندما نجح في إعادة الحياة إلى المسرح العربي، فمن البديهي أن تعود الحياة أيضا للمسرح السياسي، وعندها يمكن لنقاش حول المدارس والأساليب التي يجب اتباعها لتفعيل المسرح السياسي ضمن تفعيل دور المسرح العربي ككل.

مقدمة

يكاد لا يقدر النفوذ الذي أثره الشعر العربي القديم في الفن الشعري العربي لقرون متأخرة، ويُضاف إلى ذلك أثره في الفن الشعري العربي لقرون متأخرة، ويُضاف إلى ذلك أثره في الفن الشعري عند الشعوب الإسلامية الأخرى. فالبحور العروضية والقوافي التي طورها الشعراء في العصر الجاهلي ما تزال تكون حتى اليوم المقاييس التي لم يستطع - أو لم يرغب - الشاعر المعاصر أن يتخلّص منها تخلّصاً تاماً. كما أن إلقاء القصيدة على الملأ يكاد يكون ملزماً حتى اليوم، وهكذا يجب على هذا النوع من الشعر أن يحتوي على قوة طبيعية للعبارة الشعرية والتأثير الجمالي، وإلا يبقى تأثيره الجامح لا يُدرك سببه عبر القرون.

بقلم: د. ولف ديتريش فيشر

ترجمة: د. محمد فؤاد نعا

وإن حاول المرء أن يتبع هذه القوة الشعرية، فإنه يجب أن يقتحم سلسلة من الحواجز التي تذكر بالطرق الشاقة في الصحراء العربية، كما يصفها علقمة الفحل في إحدى قصائده (ط. أكوارد، رقم 2/17/20) قائلا:

إِلَيْكَ أُبَيَّتَ اللَّعْنُ كَانَ وَجِيهًا
بِمُشْتَبِهَاتِ هَوْلُهُنَّ مَهِيْبٌ
تَتَبَّعُ أَفْيَاءَ الظَّلَالِ عَشِيَّةً
عَلَى طُرُقِ كَأَنَّهُنَّ سُبُوبٌ
هَدَانِي إِلَيْكَ الْفَرْقَدَانُ وَلَا حُبُّ
لَهُ فَوْقَ أَصْوَاءِ الْمَتَانِ عُلوْبٌ
بِهَا جِيفُ الْحَسْرِ فَأَمَّا عَظَامُهَا
فَبِيضٌ وَأَمَّا جِلْدُهَا فَصَلْبٌ (١)

وأول ما يلاحظ في هذه الأبيات وصف الشاعر لهذه الطريق الطويلة بمفردات صعبة الفهم ومتنوعة تنوعاً هائلاً، كما تلاحظ الرتابة الظاهرية للموضوعات المتكررة مستمراً، والتي غالباً ما تشتمل على الدار المهجورة والافتراق عن الأحبة ووصف الإبل والشكوى من الشباب المفقود والفخر الذاتي أو هجاء الأعداء. ويبحث المرء طويلاً عن خواطر أصيلة وموضوعات جديدة وتشبيهات بديعة، ولكن بلا طائل. ويُخَيَّلُ للمرء أنه وحيد في أرض مقفرة بلا أصحاب كان يمكن أن تجعل قضاياهم المتنوعة الرحلة مسلية. لذا افترق كثيرون عن رفقة الرحلة، بعدما ضعف اعتقادهم بقوة شعر الصحراء العربي القديم وجماله، وبدأ لهم أنه لا ينفع إلا بوصفة ينبوعاً لبحوث نحوية ومعجمية. هذه الأفكار والتأملات التالية مخصصة لأحد

رفاق (2) الطريق الذي لم يتخلَّ عن رفقة هذه الرحلة.

تميّز ريناته يعقوبي في كتابها الجوهري (دراسات حول الفن الشعري في القصيدة العربية القديمة، 1971، ص 69، وما بعدها) الذي يفتح بعض المنافذ الجديدة في الجانب الجمالي والشعري للشعر العربي القديم ثلاثة أساليب هي:

- 1- الأسلوب القصصي
- 2- الأسلوب الوصفي
- 3- الأسلوب البليغ

ولأن الأساليب المختلفة لا تبرز بعضها عن بعض بشكل واضح، ليس من الناحية اللغوية فقط، وإنما من الناحية المضمونية، فإن المرء يستطيع أن يتحدث عن مواضع نصية مختلفة. وبالتالي فإن الأمر متعلق بـ:

- 1- نصوص تعرض مشاهد ولوحات (الأسلوب القصصي).
- 2- نصوص تعرض تأملات وتطلعات (الأسلوب البليغ)
- 3- نصوص ترسم صوراً (الأسلوب الوصفي)

وتعرض القصائد كلها تقريباً تركيبة من هذه المواضع النصية، وقبل كل شيء تدخل عناصر النص الوصفية في النوعين الآخرين. وتعدّ النصوص التي تعرض مشاهد مفصلة وطويلة نادرة نسبياً، فهي تتناول مثلاً رحيل القبيلة عن الديار، ومجالس الخمر، ولعب الميسر على الإبل، ومشاهد المعارك، ولوحات الصيد، والمناظرات والمنافرات. ويتوقّر طویل يمثل مشهداً من هذه

على علامات أسلوبية شعرية نوعية مميزة. وأول ما يوجد من هذه العلامات الأسلوبية ما يرد في البيت الثامن في وصف السيف الذي كُنِيَ عنه (بأبيض)، وهي عبارة ممكنة في الشعر فقط. ويُختتم النص بفقرة نصية تأملية، فيأتي الشاعر بحكمة قائلاً: «وخير الخير ما كان عاجله».

ويعالج الشاعر عادة في النصوص التي تعرض بعض التأملات القيم الأخلاقية لمجتمعه. ويقوم هدفه على إضاءة الحدث المفرد، أو أفعال أشخاص محددين من خلال مبادئ عامة سارية المفعول، وبقياسها عليهم. وغالباً ما يضع الشاعر مثل هذه المبادئ في حكم لها طابع الأقوال المأثورة، كما في البيت الأخير من المقطع المقتبس لحاتم الطائي. إن الميل لتكوين حكم يساهم في أسلوب بليغ منمق في مثل هذه الفقرات النصية. وتُضرب أبيات زهير بن أبي سلمى (ط. أكوارد، رقم 35/ 39) مثلاً نموذجياً لذلك، حيث يقول:

وما أدري وسوف إخال أدري
أقوم آل حصن أم نساء
فإن قالوا النساء مخبات
فحق لكل مُحصنة هداء
وإما أن يقول بنو مصاد
إيكم إننا قوم براء
وإما أن يقولوا قد وفينا
بذمتنا فعادتنا الوفاء
وإما أن يقولوا قد أبينا
فشر مواطن الحسب الإباء (5)
إن البلاغة الرصينة لمثل هذه النصوص كما أثبتت ريناته يعقوبي

المشاهد، وذلك في قصيدة تُنسب إلى حاتم الطائي، حيث يصف ضيافته التي أصبحت مضرب المثل. ويتضمن البيتان الأخيران من هذا المقطع الذي يبلغ تسعة أبيات (ط. شولتهس، رقم 82/ 9.1، وط.

القاهرة 1975، رقم 119/ 9.1) عناصر الموضوعين الآخرين. يقول الشاعر:

وداع دعا بعد الهدوء كائماً
يقاتل أهوال السرى وثقاتله
دعا أنساً شبه الجنون وما به
جنون ولكن كيد أمر يحاوله
فلما سمعت الصوت ناديت نحوه
بصوت كريم الجد حلو شمائله
فأوقدت ناري كي ليبصر ضوءها
وأخرجت كلبى وهو في البيت داخله
فلما رآني كبر الله وحده (3)
وبشر قلباً كان جمّاً بلابله
فقلت له: أهلاً وسهلاً ومرحباً
رشدت ولم أقعد إليه أسائله
وقمت إلى برك هجان أعدها
لوجبة حق نازل أنا فاعله
بأبيض خطت نعله حيث أدركت
من الأرض لم تخط علي حمائله
فأطعمته من كبدها وسنامها

سواء وخير الخير ما كان عاجله (4)
فلو لم تبرهن الأبيات السبعة الأولى من خلال القافية والبحر العروضي على أنها شعر، ولو لم تصف (واو رب) التمهيدية التي تُستخدم في الشعر فقط، والمقطوعة كلها على أنه حدث افتراضي، فإن المرء يستطيع أن يعد هذا النص نثراً، لأن الأبيات السبعة الأولى لا تتضمن من حيث بناء الجملة والثروة اللغوية

والتي تقوم على التكرار والمتوازيات والتجنيس وما يشابه ذلك، تزيد بلا شك الإلحاح الذي يريد الشاعر أن يقنع جمهوره به. وتقيد الحكمة (التي لها طابع الأقوال المأثورة) الختامية هذا الهدف. ولكن يسري على هذه المواقع النصية أيضاً، ما أثبت من قبل على النصوص التي تعرض مشاهد ولوحات، فهي تحتفظ بطبيعتها الشعرية من خلال البحر العروضي والقافية، وليس من خلال تشكيل لغوي خاص بالشعر.

وثالث المواضع النصية، أي النص الوصفي الذي يقوم على الصور، يُظهر الأساليب ذات النوعية الشعرية للشعر العربي القديم. فهنا يبرهن الشاعر على قوة تشكيله الشعرية في المقام الأول.

ففي النصوص التي تقوم على التصوير يتميز الشعر عن الأسلوب النثري بطريقة لا لبس ولا غموض فيها. والشاعر هنا يتفاخر بثروة لغوية غريبة، ويستعمل كنايات غزيرة يحتفظ بها الشعر، وتظهر لديها تسمية الصفات في موضع الأشياء. وبالتالي تكون تشبيهات مجسمة يتميز الوصف الشعري من خلالها عن الوصف النثري بشكل عام. والحقيقة أن التشبيه هو الأسلوب التعبيري المألوف الذي يحقق الشاعر من خلاله فنّه في تشكيل الصور، ولكنه يستطيع ذلك بلا تشبيه إلى حد بعيد. فالمهم لديه قبل كل شيء بناء صورة وكأنها مجسمة بصرية بقوة كلماته وإحياءاتها. ولنأخذ مثالا على ذلك

وصف الطبيعة في مطلع معلقة لبيد بن ربيعة، ويتضمن تسعة أبيات، يستعين الشاعر فيها ثلاث مرات بأسلوب التشبيه، وذلك في الأبيات 9,8,2، يقول الشاعر:

عَفَّتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا
بِمَنِي تَأْبَدُ غَوْلُهَا فِرْجَامُهَا (6)
فَمَدَائِعُ الرِّيَانِ عُرِّي رَسْمُهَا
خَلَقًا كَمَا ضَمَّنَ الْوَحْيُ سَلَامُهَا (7)

دَمَنْ تَجَرَّمْ بَعْدَ عَهْدِ أَنْيْسِهَا
حَجَجَ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا
زَرَقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابِهَا
وَدَقَّ الرُّوَاعِدُ جُودَهَا فَرَاهُمَا
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادَ مُدْجَنٌ
وَعَشِيَّةٌ مُتَجَابِوْبُ إِزْرَامُهَا
فَعَلَا فِرْعَوُّ الْأَيْهَقَانَ وَأُطْفَلَتْ
بِالْجِلْهَتَيْنِ ظَبَاؤُهَا وَنِعَامُهَا (8)

وَالْعَيْنُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلَائِهَا
عُودًا تَأَجَّلُ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا
وَجَلَا السَّيُولُ عَنِ الطَّلُولِ كَانُهَا
زَبْرٌ تُجَدُّ مَتُونُهَا أَقْلَامُهَا
أَوْ رَجَعُ وَاشْمَةُ أَسْفَى نُؤُورُهَا
كَفَفَا فُوقَهُنَّ وَشَامُهَا (9)

فالأبيات تعرفنا صفتين مميزتين لبعض أجزاء النص الوصفية في الشعر العربي القديم، وهما:

1. إقتصار الوصف على تصوير مجسم ساكن.

2. محتوى الصورة وخبر النص بلا ريب مختلفان.

فالشاعر يرسم صورة منظر طبيعي لم يمس كان يمتد حول مساكن قديمة هطلت أمطار غزيرة عليها لسنوات طويلة أثرت فيها تأثيراً كبيراً. ويشير الشاعر إلى النبات الكثيف الموجود في كل مكان وإلى

ورفعتُ راحلةً كأنَّ ضلوعَهَا
من نص راكبها سقائف عَرُورٍ
حَرَجاً إذا هاج السرابُ على الصَّوَى
واسْتَنَفَ في أفقِ السماءِ الأغْبَرُ
ويصف طَرْفَةَ بنِ العَبْدِ (ط. ألوارد،
رقم 5-1/9) البرد القارس للليالي
الشتاء، حيث يخشى المسافر الهلاك
في صورة الأفق الملون بالاحمرار
قائلاً:

إنَّ إذا ما الغيمُ أمسى كأنَّهُ
سماحيقُ ثَرِبٍ وهي حمراءُ حَرَجُفُ
وجاءتُ بصراءٍ كأنَّ صقيعَهُ
خلالَ البيوتِ والمنازلِ كُرْسُفُ
وجاءَ قريعُ الشَّوْلِ يرقصُ قبلها
من الدَّفءِ والرَّاعي لها متحرِّفُ
نردُّ العشارِ المنقياتِ شظيها
إلى الحيِّ حتى يمرَّ المتصيفُ
تبيتُ إماءُ الحيِّ تطهي قدورنا
إلى الحيِّ حتى يمرَّ المتصيفُ
تبيتُ إماءُ الحيِّ تطهي قدورنا
ويأوي إلينا الأشعثُ المتجرِّفُ (11)

وواضح أن الشاعر لم يتحدث عن
برد الشتاء في هذه الأبيات حديثاً
مباشراً، فهو يوحى بالبرد القارس،
حيث تُشيد صورة لمسكن القبيلة في
إحدى أمسيات الشتاء: الأفق يبدو
أحمر لدى البرد الشديد للغاية،
والغيوم البيضاء مرتفعة، والصقيع
بين الخيم، والإبل تظهر تصرفاً
نموذجياً في مثل هذا الوقت من
السنة، وهي في طريق عودتها إلى
الحي مساءً. وكما في الحال المقتبس
سابقاً فإن الصورة هنا وكأنها
رُسمت في لقطة سريعة رسماً
ساكناً، ولا يتطابق محتواها مع
خبرها هنا أيضاً. فلم يقصد الشاعر

الآرام والغزلان والنعائم التي تلعب
وترتع مع أولادها بلا رهبة أو خوف.
أما الأهالي السابقون الذين كانوا
يسكنون فيها فقد ارتحلوا، ولم يبق
إلا الأطلال التي كشفتها الأمطار التي
تشهد عليهم.

لقد اختفى كل شيء حتى القبور
التي غُطيت بالنباتات. ويبدو وكأن
الشاعر يريد أن يضع أمامنا بيئة
مريحة، ولكن هذا الانطباع مظل، فما
يريد الشاعر أن يقوله في هذه
الصورة يتحدث عنه شخصياً في
البيتين التاليين:

فوقفتُ أسألُها وكيف سؤلنا
صمًّا خوالد ما يبينُ كلامُها
عَرِيتُ وكان بها الجميعُ فأبْكروا
منها وغودر نؤيها وثمأمها (10)
فصورة الطبيعة التي لم تُمس،
وتمتد هناك، حيث كان الناس قديماً،
أصبحت مرتعاً للوحدة والوحشة
اللتي يحس الشاعر بهما عندما كان
واقفاً في المكان، حيث كان يعيش
سابقاً مع أخلائه وعشيرته.

ويتقابل التجسيد الساكن
والتنوع بين محتوى الصورة وخبر
النص دائماً، حيث يعتمد الشاعر
العربي القديم إلى الوصف.
فالمسافر في الصحراء يعاني من
حرارة الشمس المرتفعة فوق الأفق،
ومن الأرض المتوهجة في منتصف
النهار. ولكن الشاعر لا يصف عذاه
أو مطيته بل الأرجح أنه يكتفه في
صورة بخار ينتشر في القيقظ، أو
صورة سراب ينبعث عن ذلك.
عَلَقَمَةُ الفحل (ط. ألوارد، رقم 3/7-
4) يقول:

زُخرف الساعد الأيمن منها زخرفة واضحة.

وكثيراً ما يقع المرء على صورة قَرَب المياه التي تقطر. وهي صورة يمكن أن تستعمل كصورة بديلة للوجه الدامع وللفرس المتصيب عرقاً أيضاً. عُلِّقَ الفحل (ط. الكوارد، رقم 13 / 1 وما بعده) يوسع هذه الصورة التي يصف فيها ناقة تحمل قرية ماء يتسرب منها، فيقول:

هل ما علمت وما استودعت مكتوم
أم حبّلها إذ نأتك اليوم مصروم
أم هل كبير بكى لم يقض عبرته
إثر الأحبة يوم البين مشكوم
فالعين مني كأن عُرِبَ تحطُّ به
دهماء حارّكها بالقتب مَحْزوم
قد عُرِيت حُقْبَة حتى استطف لها
كُتِرَ كحافة كير القين ملموم
كأن غسلة خطمي بمشفرها
في الخد منها وفي اللحين تُغْيم (13)
قد أدبر العرُّ عنها وهي شاملها
من ناصع القطران الصِّرف تدسيم
تسقي مذائب قد زالت عصيفتها
حدوُّها من أيّ الماء مطموم (14)
من ذكر سلمى....

إن الصورة التشبيهية لقَرَب الماء التي تنهمك الناقة في حملها لتصبها في القنوات تقوم بنفسها هنا تقريباً. ولكن الشاعر غالباً ما ينتبه كي لا تقع الصورة في تناقض مع الخبر. إن هنا مع الوجه الذي تتساقط الدموع عليه. لذا رغب أن يبدأ بمقدمة طويلة عند تزيين صورته بتفصيلات، وإن كان يبالغ بهذا أيضاً. ويستعمل ذو الرِّمّة في قصيدته (ما بال عينك، رقم 1 / 2) صورة تشبيهية مماثلة،

أن يصف عوز الشتاء وبؤسه، وإنما سلوك قومه الذي يوضح في البيت الأخير:

فأقصى درجات العوز تسود في هذا الوقت الذي لا يفكر المرء فيه إلا بنفسه. ولكن في هذا الوقت بالضبط يظهر الوعي الاجتماعي الذي تستطيع قبيلته أن تفخر به.

ويستعمل الشاعر في البيتين الأولين التشبيهات في وصفه. إلا أن تشبيه الأفق الذي يتخلله احمرار من خلال قطع الغيوم البيضاء مع السماحيق التي يتخللها شرايين حمراء يتجاوز التشبيه المجرد.

فالأمر يتعلق بتبديل صورة بصورة أخرى. ومثل هذه الصورة التشبيهية أو البديلة تنتمي إلى تقنية الوصف الأكثر استعمالاً، ولا سيما الوصف المميز في الشعر العربي القديم. ويرد علاوة على ذلك أن الانطباع الشعري للصور البديلة يتفق بالضبط مع الصور الأصلية. ولدى السماع يقوى من خلال ذلك تجسيد الانطباع وكأنه تعبيرى، ويرتفع خبر الصورة حتى درجة المغالاة أحياناً.

ولإيضاح هذه التقنية سنتوقف عند بيت شعري يصف حرارة منتصف النهار، كبيت عُلِّقَ الفحل المقتبس سابقاً، حيث يقول الحطيئة (ط. كولدتسيه، رقم 7 / 37):

وتضحى الجبال الغبر خلفي كأنها
من الآل حُقَّتْ بالملاء المَعْضِد (12)
فهنا تُبدل صورة الطبيعة المكسوة بالبُخار، حيث ترتفع رؤوس الجبال فيها فقط بصورة ألبسة بيضاء، وقد

وتستند إلى الصورة الأصلية للوجه الذي تهطل الدموع عليه، بيد أنها أكثر دقة وصلة، فهو يقول:

ما بال عيني منها الماء ينسكب
كأنه من كلِّ مَفْرِية سَرِب
وفراء عَرَفِيَّة أَتأي خوارزها
مُسَلَّسٌ ضِيَعَتُ بينها الكُتُبُ (15)
وُتُسَعمل صورة قرب المياه التي تنضح عند النابغة الذبياني - ط.
ألوار، رقم 2/6 بصورة حسان متصيب عرقاً، حيث يقول:
يُنْضَحْنَ نَضْجُ المِزاد الوُفْرُ أَتأقها
شد الرواة بماء غير مشروب (16)
لقد استخدَم الشعراء العرب القدماء في تشكيل مثل هذه الصور التشبيهية مهارتهم الفنية الكاملة. وينبغي على الصورة البديلة بالنظر إلى وجه الشبه أن تكون صورة بصرية مطابقة للأصل الموصوف مطابقة تامة. وهنا استطاع الشاعر أن يبرهن على إحاطته بعلاقات الحياة والحضارة المادية للقبائل العربية، وما يتبع ذلك من ثروة لغوية متخصصة. ومن المؤكد أن مستمعي الشاعر كانوا يلاحظون أي خطأ في الاصطلاحات على أنه نتاج خاطئ. ولعل المرء لم ينتظر من الشاعر إيراد كثير من الصور التشبيهية، وإنما الأرجح العبقرية اللغوية ودقة بناء الصور. ويظهر بيت لابن مقبل (رقم 10/71) يصف فيه نبض الشرايين الدقيقة في تشكيل الصور التشبيهية التي يمكن الوصول إليها لجعل غير المرئي واضحاً وضوحاً بصرياً، حيث يقول:

وللفؤاد وجيبٌ تحت أبهره
لَدَم الغلام وراء الغيب بالَحَجَرِ (17)
فالمرء يسمع أو يرى ضربات الحجر المرمي فقط، كما يحس المرء نبض الشرايين.
ولدى البحث المعمق لمثل هذه الصور التشبيهية وعلاقتها بالموصوف تثبت فروق نوعية بارزة بين الشعراء فمثلاً عندما يصف كعب بن زهير (ط. القاهرة 1950، الأبيات 3-5) في قصيدة وجهها إلى الرسول الكريم محمد (ص) جمال فم حبيبته الفاتن في الصورة التشبيهية التالية:
تَجْلُو عوارضَ ذي ظَلَمٍ إذا ابتسَمَتْ
كأنه مُنْهَلٌّ بالِرَّاحِ مَغْلُولُ
شَجَّتْ بذِي شَبَمٍ من ماء مَحْنِيَّةٍ
صاف بأبطح أضْحَى وهو مشمولُ
تنفي الرياحُ القُدَى عنه وأفرطُهُ
مِنْ صوبِ ساريةِ بِيضٍ يَعَالِيلُ (18)
فإنه في الحقيقة صمَّم صورة مجسمة لواد دافق بالمطر الغزير، إلا أن الصورة الجميلة بوصفها تشبيهية لا تساهم بشيء لإيضاح لمعان أسنان الحبيبة المبللة بالريق. لقد أرهق الشاعر نفسه في الوقت الذي جمع في تشبيهه بين لمعان الأسنان من ناحية، وحلاوة الريق من ناحية أخرى. وقبل كل شيء تصبَّح الصورة التشبيهية غير جذيرة بالتصديق، فماء الوادي الفياض يستعمل مرتبطاً بالخمَر الذي يمزج معه، بحيث إن العلاقة مفقودة مع لمعان الأسنان المبللة بالريق. وعلى الرغم من الوصف الناجم لفيضان الماء الدافق فإنه أخفق في صورته التشبيهية لنقصان العلاقة البصرية

مع الوجه الضاحك للحبيبة نقصانا كاملا. ولم تنجح الصورة التشبيهية بالنظر إلى خبر الصورة أيضا، فهي لا تساهم بشيء في تصعيد خبر الصورة وزيادته الذي ينحصر في أن جمال الحبيبة (الوثنية) الفاتن يقابل نفاقها وغدرها، كما تظهر الأبيات التالية:

يا ويحها خلةً لو أنها صدقتُ
ما وعدتُ أو لو أن النصحَ مقبولُ
فلا يغرنك ما مننت وما وعدتُ
إن الأماني والأحلام تَضْلِيلُ
وينبغي أن يوضع مقياس من
مقاييس المجتمع العربي القديم
لتقويم جمالي مطابق لشعره لدى
الصور التي يرسمها الشعراء.

وتبدو الدقة في التصور والتجسيد الساكن والتناسب الداخلي في بناء الصورة والتطابق الصورة التشبيهية والموصوف أشبه ما تكون بالمقاييس التي وازى الشعراء بها. وإن تتبّع المرء بناء الصورة ومحتواها في شعر العصر الجاهلي إلى العصر الأموي فإنه سيلاحظ بلا ريب تغيرا في الذوق والمزاج. فتأكيد الواقعية الذي لا يضع قيمة على رشاقة الصور التشبيهية المستعملة يتراجع في الشعر الأموي أمام جمالية مضامين الصورة أكثر فأكثر. ومن ذلك يبقى التجسيد البصري علامة مميزة سائدة في الشعر العربي لقرون عدة.

الحواشي :

* عنوان المقال الأصلي باللغة الألمانية : Der altarabische Dichter als Maler : لكتبة أ.د. Wolfdietrich Fischer وهو منشور في الكتاب التكريمي المقدم إلى المستشرق إيفالد فاغنر بمناسبة عيد ميلاده الخامس والستين. (يذكر أن المترجم قام بإيراد شرح المفردات).

١- وجيفها: إسراعها.. بمشتبهات: بطرق متشابهة. سبوب: جمع سيب، وهو شقة كتاب رقيقة، أي طرق واضحة. الفرقدان: نجمان لا يزالان مقترنين أبدا. لاحب: طريق واضح.

المتان: جمع متن، وهو الأرض الصلبة المستوية. الأصواء: جمع صوى، وهي الأمكنة المرتفعة.

العلوب: جمع علب، وهو الأثر. الحسرى: الدواب التي كلت من السير فماتت إعياء. صليب: يابس لم يدبغ.

٢- يُذكر أن المقالة مُهداة إلى المستشرق الألماني إيفالد فاغنر الذي يُعرف بدراساته وتحقيقاته الرصينة الجادة في الأدب العربي القديم.

٣- استعمال صيغة «وكبر الله وحده» في البيت الخامس تشير إلى نشوء هذه الأبيات في العصر الإسلامي. ويعتمد النص اعتمادا لصيقا على أبيات المثقب العبدى (ديوانه، رقم 4/ 9-1، في مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد 16،

القاهرة 1970) الذي يبدأ بداية مشابهة، بقوله. «وسار»، وهو يرحب بضيفه بقوله: «أهلاً وسهلاً ومرحباً». ويتطابق مجرى الأحداث في أبياته تماماً مع الأحداث في النص المقتبس لحاتم الطائي.

4- بعد الهدوء: بعد هزيع الليل. البرك: جماعة الإبل الباردة، واحدها برك. الهجان: الإبل البيض الكرام. النعل: الحديد التي يغشى بها أسفل الجفن. تخطل: تضطرب.

5- القوم: الرجال دون النساء. الهداء: زفاف العروس. بنو مصاد: من بني حصن. أبينا: أي أن نخلي الأسرى الذين في أيدينا.

6- يشرح معظم المفسرين كلمتي (غولها ورجامها) على أنهما مكانان. ويشير تكرار استعمالهما في بداية القصائد على أنها مفضلان للغاية. انظر: تيللو في كتابه: أسماء المواضع في الشعر العربي القديم (1985)، ص 49، 70، 86. وعلى الرغم من أن (غول) و (الرجام) تردان كثيراً على أنهما موضعان، فإنه يجوز أن يكون الأمر متعلقاً بنوعية محددة من الأرض التي استعملت فيما بعد بوصفها اسماً لموضع. ويبدو التفسير في معلقة لبديع على أنهما اسمان لموضعين قليل الاحتمال بسبب الموازنة مع (محلها ومقامها) في الشطر الأول. كذلك فإن الربط مع الضمائر الشخصية الخاصة بالديار يبدو لدى أسماء الأماكن غير مألوف. انظر لسان العرب (غول)، حيث تفهم كلمة غول على أنها تسمية لتكوين نوعية من الأرض: «ما انهبط من الأرض». ومن المحتمل أن كلمة (رجم وجمعها رجام) تصف شكل القبور المألوف في البلاد العربية قديماً.

7- لقد فهم البيت فهماً خاطئاً في كثير من الأحيان، لأن الأطلال المتهدمة تصور في معظم القصائد على أنه قلماً يتم التعرف عليها، مثلاً ما جاء في كتاب (أنا لبديع) لمؤلفه مولر، 1981 ص 32: «متآكلة كالكتابات على الصخور القديمة»، ولكن الشاعر يذكر هنا عكس ذلك، حين يقول إن رسوم الديار عُرِيت بفضل الأمطار وبدت نصف متآكلة، كما ضمن الوحي سلامها. ويذكر البيتان 9،8 الرؤية الواضحة لأثار الديار.

8- حول الأيهقان، انظر كتاب النبات لأبي حنيفة الدينوري، تح. بيرنهارد ليونين، أوبسالا 1953، ص 30-31. حيث وضع هذا النبات مع (نَهَق وجرجير) بشكل متساو.

وقد أطلعني توماس باور على أن (أيهقان) يمكن أن يكون مطابقاً مع ما هو معروف في أيامنا بـ (يَهَق).

9- محلها ومقامها: مكان الحلول والإقامة. منى: جبل. تأبد: توحش. المدافع: الأمكنة التي يندفع منها الماء. الريان: وادي ماء. الوحي: جمع وحي وهو الكتابة. السلام: الحجارة.

مراييع: أمطار الربيع. الودق: المطر. الجود: المطر الشديد. الرهام: المطر اللين. الساري: السحاب ليلاً. المدجن: ذو الغيم المتلبد. الإرزام: حنين الناقة واستعاره للسحابة، أي أنها راعدة. الجلهتان: جانبا الوادي. أطلاؤها: أولادها.

عوذ: حديثات النجاج. تأجل: تسير أو تتجمع قطعاً قطعياً. متونها: أوساطها وظهورها. الرج: الترديد، أسف: سقى وذر عليه. النؤور: مادة الوشم. كففاً: دوائر وحلقات.

10 - الصم: الصخور. الخوالد: البواقي. عريت: خلت. النؤي: جدول يجعل حول الخباء ليتسرب فيه الماء. الثمام: نبت يلقي على البيوت من الحر.

11 - سماحيق: جمع سمحيق، وهو شحم رقيق يكون على بطن الشاة. الثريب: شحم الشاة. وهي حمراء: يعني الريح لما يطير من القتام. حرجف: شديدة باردة. صراد: سحب لا ماء فيه. الكرسف: القطن. القريع: فحل الإبل. الشول: الناقة التي أتى على حملها أو وضعها سبعة أشهر، فجف لبنها. متحرف: مائل من شدة البرد، أي ليس معها راع، وإنما مال ناحية من شدة البرد. العشار: جمع عشراء، وهي الناقة التي أتى عليها من حملها عشرة أشهر. المنقيات: السمان العظام. شظيها: جمع شظية: وهي عظم الساق. يمرع: يخصب. المتصيف: مكان الإقامة في الصيف. المتجرف: الذي جرفت السنون ماله.

12 - حفت: أحيطت. الملاء: جمع ملاءة. المعضد: المضلع والمخطط. 13 - المعنى الحرفي لهذا البيت: كأن الخطمي على شفتها زبد على وجنتها وفكيها. والظاهر أن هذا لا يؤدي إلى تشبيه سديد. فهل انبغى على الشاعر أن يصف بهذا التشبيه الرغوة الزائدة على فم الناقة، على أنه علامة لقوتها وعافيتها أو علامة لمعالجة الناقة بالقطران الذي يذكر بالبيت التالي.

وهكذا يجب أن يفهم البيت عكس ذلك. أي «كأن الزبد على وجنتها وفكيها مصدره غسل وجهها بالخطمي». ويحتمل أن الشاعر عكس التشبيه بسبب ضرورة القافية، ليتمكن من وضع كلمة (تلغيم) في نهاية البيت.

14 - حبلاها: عهدا ووصلها. مصروم: مقطوع. غرب: دلو ضخمة. تحط به: تسرع به معتمدة على أحد شقيها. دهما: سوداء. حاركها: أعلى الكاهل مما يلي العنق. القتب: سرجه. عيرت حقة: ك لم تُكب لتشتد. استطف: ارتفع. كتر: السنام المرتفع. ملموم: مجتمع. غسلة: ما يغسل به الرأس من خطمي وغيره. المشفر: كالشفة للإنسان. تلغيم: الزبد. العر: الجرب. تدسيم: أثر الطلاء بالقطران. المذانب: جمع مذنّب، وهو مسيل الماء إلى الأرض. عصيفتها: الذي انحدر من هذه المذانب واطمأن. الأتي: الجدول. المطموم: المملوء بالماء.

15 - كلى: جمع كلية، وهي رقعة تكون في أصل عروة المزادة. مفرية: مقطوعة على وجه الإصلاح. سرب: الماء السائل. وفراء: ضخمة واسعة. غرفية: دبغت بالغرف، وهو شجر. الثائي: أن تلتقي الخرزتان فتصيرا واحدة. المشلش: الذي يكاد يتصل قطره. الكتب: الخرز.

16 - ينضخ: يعرقن. والمزاد: جمع مزادة، وهي ما يحمل فيها الماء. الوفر: الضخام. أتاؤها: ملأها. الرواة: المستقون.

١٧- الوجيب: وجب القلب إذا اضطرب.

١٨- ترد كلمة (يعاليل) عند الكميت أيضا. ولا شك أنها اقتباس من قصيدة كعب. وتجلو: من قولهم جلوت السيف إذا أزلت صدأه. العوارض: ما بعد الأنياب من الأسنان. الظلم: ماء الأسنان. النهل: الشرب الأول، والعلل: الشرب الثاني. شحت: مزجت. ذو شيم: ذو برد. المحنية: ما انعطف من الوادي. الأبطح: ما اتسع من بطون الأودية. المشمول: الذي قد أصابته الشمال. السارية: السحابة التي تسير ليلاً. بيض يعاليل: سحائب بيض.

يقول «جون ديوي» -أحد الفلاسفة المتبحرين:

«إن أعمق الدوافع في الطبيعة البشرية هي الرغبة أن تكون مهماً، هذه الأهمية تنبع من اعتزاز الإنسان بذاته وتقديره الكبير لنفسه «الأنا» العليا التي تحتل الصدارة في دائرة اهتمامه ولهذا تشهر هذه الأنا مخالبيها وأنيابها فور تعرضها لأي استفزاز متسلحة بشتى وسائل الدفاع والهجوم، إنتقد إنساناً لن يعترف بخطئه ويذعن باعتراف مسالم إنما يبرر عن موقفه بأسلوب غاضب أو عدواني نوعاً ما لأنك خدشت كبريائه وعنفوانه وانتقصت من الأنا العليا».

فالناس في الغالب يتعكر مزاجهم حينما يتعرضوا لأي نقد جارح طالما فيه خدش للعاطفة ومساس بالكرامة.

الإنسان بطبيعته يبحث عن المديح والاطراء والحالات المزاجية الهادئة التي تبعث الدفء إلى ذاته، حاجته إلى التقرير والتبجيل والاهتمام كنوع من التحفيز والتشجيع ليرتفع عنده منسوب الطاقة الايجابية وكأن الاطراء الحنون يطلق في داخله الثقة والتفاؤل والاحساس بالسعادة، كل شيء بين وفي تصورات رثاء ومبهجاً العقبات والمصاعب أشبه بنزهة في حديقة الزهور تقطف الزهرة دون أن تخشى وخز الشوك... على عكس النقد اللاذع يمكن أن يلق رفضاً داخلياً من أعماق الانسان السوي وإن تظاهر بقبوله.. فهو هذا الأمر لا يستطيع الانسان أن يكون منطقياً العاطفة والوجدان تحركان حواسه الداخلية لأي مدخلات

«النقد والناس»

بقلم: خولة القزويني

أول الطريق تزرع البذرة ولا يمكن أن تخصب في أجواء الاحباط والتقرير واللوم إنما تشجيع وحفز وشحن الهمة خصوصا الكتاب والرسمين وأصحاب العقول والفكر الذين هم بحق مشروع نهضة للأمم، ومهما كانت إنجازاتهم بسيطة وقليلة كما ونوعا نقول لهم «أتوقع منك الأفضل لا بأس في إنتاجك الآن إنه رائع في المرة القادمة سيكون أدائك أفضل، ستنضج وستكبر وتسلمى الدعم المناسب.

ثم الأم التي تجرح ابنها عندما يفشل في الاختبار المدرسي قائلة وهي تصب جام غضبها عليه «أنت ولد غبي، فاشل» تكرار هذه الكلمة يحفر بثورة نقص عميقة في ذاته وحالة غبن تضرب جذورها في باطنه سيعتقد بغبائه المزمن ويكبله الخوف من محاولات ناجحة، أما عندما تلقاه بلسان حنون «أعرف أنك بذلت كل ما في وسعك يا بني لكن حاول أن تتفادى الأخطاء لاحقا أنت ولد ذكي جداً لكن ينقصك التركيز، لكني مؤمنة أنك ستحقق الأفضل.

بعض الأزواج يحتاج إلى فن وذوق في معاملة المرأة ونقد تصرفاتها وملاحظتها الجمالية، فثمة قائل لزوجته متعصبا «أصبحت سميكة كالفيل» انظري إلى الرشيقات حولك ألا تخجلي من نفسك» الزوجة تغوص في داخلها من فرط الخجل والاهانة، ستتخطم نفسها، ستشعر أنها منبوذة مقرزة، مثيرة، مقررة لزوجها، ستحاول بكل الوسائل الجنونية كي تنقص وزنها، ستفشل لأنها في حرب مع الزمن الذي لا يسعها في تحقيق النتيجة السريعة وما يحدث أنها ستزداد وزنا وستفرط في الطعام أثر الاحباطات المتلاحقة

نفسية.. لا أحد يستقبل النقد خصوصا إذا كان ذلك النقد جارحا ساما بختبي وراء دوافع عدوانية وكيدية تستهدف تدمير الانسان والخط من معنوياته. الاسلوب هنا يلعب دوراً حيوياً فهو التوجيه أو في النقد الموجه عندما يطعم بنكهة ودية مغمورة بالحنان فيه نوع من اللين الذكي يجعل الآخر يصغي إليك مطرقا كل حواسه هادئة مسترخية يستوعب مقصدك بمحبة وأناة.

هاك مثالا «عندما يلاحظ المدير انخفاض أداء الموظفين سيتوجه باللوم على الموظفين، لكن هناك يبرز ذكاء المدير فإن كان حاذقا وماهرا وخبيراً في العلاقات الانسانية كما هو الحال في الدول المتقدمة في العالم يتبع أسلوب الأنا ونحن وكأنه أحد المسؤولين عن المشكلة وبمحبة ولسان رطب جميل يقول «أعرف أنكم بذلتم ما في وسعكم في المرات السابقة وأرجو أن أعرف ما هي المضايقات التي تتعرضون لها لعلنا نستطيع أن نحلها معا دعونا نفكر بحلول أخرى، وعلى العكس إن كان المدير متخلفا مركزيا يأتي إلى الموظفين مستاءا لائما مهددا بالخصم والفصل قائلا «أنتم فاشلون تستحقون العقاب» حتما سيقابل الموظفون مديرهم بالسخط والغضب وتراجع المعنويات.

بالتأكيد الاسلوب الايجابي يشعل فتيل عزم الموظفين ويدعم موقفهم ويشعرهم بأهميتهم كبشر فهم ليسوا أدوات وأرقام تلغى وتحاسب سيعملون بجد ونشاط وبحماس مضاعف لأن القيادة استوعبتهم تماما.

نفس الانسان حساسة لأي اقتحام حاد يزعزع هدوءها خصوصا المبدعين المبتدئين المتحفزين للوثبة الكبرى في

لزرع البذرة الخيرة التي ستقوم شخصية في النهاية.

ويبقى هناك النقد الذي يصل كالسهم النارية على بعض العظماء والمشاهير والناجين ممن قدموا وأعطوا للأمم حتى حصدوا النجاح تلو النجاح، بعض النفوس الضعيفة افتقدت التقدير الصحيح لذاتها وانقصت من أهميتها لظروف تربوية سيئة حتى شعرت بالنقص والاحباط، فبدلاً أن تثابر وتكافح لتنجح لتحقيق لها موضعاً في العالم عملت على تحطيم الآخرين ونقدم نقداً هداماً كأن يقول «هذا التاجر استغنى بسرعة لأنه اشتغل بالمنوعات وارتشى. هذه الفتاة نجحت لأنها اتخذت من جمالها سلماً للشهرة»، «هذا المدير نجح لأنه وصولي تسلق على أكتاف الآخرين عن طريق الرشوة والمحسوبية».. انه لا يملك أدلة وبراهين كافية إنما أحكام يطلقها جزافاً للتشفي ولإطفاء نار الغيرة والحسد، هو نوع من العجز النفسي منشأ إحساس هذا الفاشل بالدونية والضعف، لو أنه اكتفى بنفسه وانشغل بعيوبه وأخطائه لينمي نفسه ويبني ذاته المتأكلة كي ينهض وينجح.

ويبقى هناك أمراً مهماً يمكننا أن نقوله للناجين الذين يتعرضون إلى هذا السيل من النقد اللاذع، لو لم تكونوا بهذه الأهمية والحجم لما كنتم موضع نقد.

فقد قال أحد الناجحين وهو صاحب شركة تجارية ناجحة.

«أنا أفعل أفضل ما في استطاعتي ثم أرفع مظلي القديمة ولا أدع سيول النقد تقرب مني».

نصل في النهاية إلى حقيقة مفادها أن «ارضاء الناس غاية لا تدرك».

وكتعويض عن حالة النقص، ولهذا لوحظ أن أكثر السمينات محبطات عاطفياً، ممكن لهذا الزوج أن يأتيها بإسلوب ودي فيه نغمة الرحمة والسكينة يضع في اعتباره مشاعرها المرهفة قائلاً «تبدلين أجمل لو أنقصت بعض الكيلوجرامات» ويشجعها أثناء برنامجها الصحي بهدية تسر فيها.

إذن يمكن أن نوصل المعلومة بإسلوب حضاري إنساني رقيق آخذين في الاعتبار المسببات والظروف التي دفعت ذلك الشخص إلى الخطأ أو النقيضة موضع النقد فلربما كنا أسوأ منه لو وضعنا أنفسنا مكانه إنما علينا تذكير الانسان وتنبهه كما يقول الله سبحانه «فذكر إن الذكرى تنفع المؤمنين». الحالة المزاجية التي يعيشها الانسان فلا ينبغي نقده وهو في حالة مزاجية نفسية سيئة، لأن النقد سيعود على صاحبه باللوم والتقريع والغضب، فالزوجة التي تنتقد زوجها وهو عائداً إلى بيته متعباً منهكا قد أزعجته ظروف العمل قائلة بوجهه مكفهر عابس «أنت مهمل لبيتك وأولادك، ألقيت كل المسؤوليات على عاتقي، لن تحصد سوى الندم!

وقد لوحظ أن أكثر مشاكل الزواج سببها النقد والهجوم الجارح وأسلوب الحوار العدواني.

ممكن أن يحسس الناقد الطرف الأمر بأهميته، بقيمته، بمكانته في قلبه قائلاً له «نظراً لموقعك العزيز عندي، لأهميتك في حياتي، لمكانتك المحترمة» كمقدمة لتوجيه النقد سيكون النقد هنا أوقع في النفس وأطيب أثراً فيما لو تم تبريره بهذا الشكل، لأنه أعطى للآخر أهميته، مكانته، تقديره لذاته، إمدحه بكلمات يستحقها، هيء له الأرضية الخصبة

في الذكرى الثانية لـ ١١ سبتمبر

أدب «الخيال السياسي» الأمريكي

وصف الواقع
قبل حدوثه

بقلم: محمود قاسم

الأدباء هم ضمائر العالم، وعيونه أنهم يقرأون الحاضر والمستقبل، ويبدون كأن قلوبهم وعقولهم أشبه بالبللورة السحرية التي سحرة العصور الغابرة يرون فيها صورة المستقبل.

وفي هذا الفصل سوف نتعرف على صورة نهاية العالم، كما تخيلها الأدباء في أماكن كثيرة من العالم، هؤلاء الذين رأوا أن النهاية سوف تأتي بالطبع على المدن الكبرى، مثل نيويورك، المزدحمة بالسكان، والتقدم، والبهجة، والباحثة عن غد أفضل.

وفي الفصل الذي خصصته عن رواية الخيال السياسي في كتابي «الخيال العلمي.. أدب القرن العشرين» وصفت، وتحدثت عن الكثير من هذه الروايات، وسأقوم بعرض بعضها هنا مجدداً، مع إضافة الكثير ممن هذه الروايات

التي ظهرت خلال السنوات العشر بعد صدور الطبعة الأولى للكتاب عام 1991.

كان هذا النوع من الروايات ينتمي في المقام الأول إلى أدب الخيال السياسي، باعتبار أن تفجير أي مدينة كبرى، خاصة نيويورك أو موسكو سيكون سببه في المقام الأول هو قرار سياسي يتم اتخاذه في موسكو أو واشنطن بالقاء قنبلة نووية فوق إحدى المدينتين، وذلك من أجل أن تسيطر إحدى الدولتين على الأخرى من أجل سيادة النظام الأيدولوجي الذي تنتهجه، وهو نظام مخالف تماما لنظام الدولة الأخرى، ولا يمكن أن يندمج داخله.

ومع الحرب الباردة كان الخوف أن تتحول هذه الحرب إلى انفجار نووي، خاصة أن كل دولة من تلك الدولتين المتصارعتين تمتلكان الكثير من أسلحة الدمار الشامل، سواء الأسلحة النووية أو الأسلحة البيولوجية أو الاليكترونية.

وقد قيل إن هذا الأدب ينتمي إلى روايات الخيال السياسي، لأن منجزات العلم هنا لم تعد من ضرب الخيال، ولكنها من الواقع، بل إن الأسرار المخفية الخاصة بالأسلحة تكاد تفوق التصور، ويرتبط استخدام هذه الاسلحة بقرار سياسي يتخذه صاحب القرار الأعلى في الدولتين العظميين. ومن هنا جاءت التسمية أننا أمام أدب يتخيل فيه المؤلف أن رئيس إحدى الدولتين قد قرر قذف مدن دول الخصم بالقنابل النووية.

طبعاً أنها الحرب العالمية وما تجلبه من دمار شامل في المقام الأول، وهي بالطبع روايات تحذيرية، في المقام الاول، فالمقصود هنا ليس التسلية، ولكن التخويف من المصير الذي يواجهه العالم لو فكرت دولة في أن تفجر مدينة كبرى، فالولايات المتحدة لا يمكن أن تسكت عن الثأر، ولا بد أن تملك الأسلحة التدميرية، لتنال من خصمها.

وهذا هو التصور الذي أصاب الناس في الأيام الاولى عقب انفجارات نيويورك، في سبتمبر عام 2001.

في أدب الخيال العلمي كانت فكرة نهاية العالم وراثة دوما من خلال قيام كائنات مجهولة من العالم الكوني الذي يحوطنا، باعتبار أنه إذا أمكن لسكان الكون أن يصلوا إلى الأرض فلا بد أن لديهم أسلحة فاتكة يمكنهم بها تدمير الأرض عن طريق الاشعاعات الغامضة القاتلة.

لكن ابتداء من النصف الثاني من القرن العشرين انتقلت هذه الروايات من خانة الخيال العلمي إلى الخيال السياسي. وأصبحت فكرة تدمير العالم أكثر احتمالا في أذهان البشر، ومع انفجار القنبلتين الذريتين فوق هيروشيما، ونجازاكي، صارت الفكرة أكثر احتمالا، وأكثر قربا، فالرئيس الأمريكي الذي فعل ذلك كان قد اصدر القرار السياسي، فنشر الدمار في المناطق التي انفجرت فوقها القنابل، وجاء التحذير الدائم

فعل الكاتب الفرنسي بيير بول في روايتية «ألعاب العلماء» و«كوكب القروء»، ففي الرواية الأولى تخيل أن العلماء الذين حصلوا على جوائز نوبل في العلوم قد شكلوا حكومة عالمية لتفادي أخطاء رجال السياسة، فما كان منهم أن وقعوا في نفس متاعب السياسيين، ونجحوا في تدمير العالم، بدلا من الاحتفاظ بالسلام.

أما في الرواية الثانية فقد تخيل فيها أن القردة سوف تحكم العالم بعد قيام الحرب العالمية الجديدة، وأن الإنسان سيدفع الثمن بأن يتحول إلى عبد خاضع للقردة، وهي نفس الفكرة التي عرضها بعد سنوات الكاتب الأمريكي اليهودي برنارد مالامود في روايته «كرم الله».

أدب الخيال السياسي يمكن أن يدور في المستقبل، مثلما تدور أحداث أغلب روايات الخيال العلمي هذا المستقبل الذي يحمل في طياته الكثير من التقلبات السياسية والاجتماعية في العالم المعاصر، فلو تصورنا أن التطور العلمي سوف يجيء على الإنسان بالوبال من جراء الحرب الذرية التي ستندلع حتما، فكيف يمكن تصور شكل المجتمع الذي يصنعه الباقون على قيد الحياة بعد حدوث الكارثة، تصوره البعض يوتوبيا مثالية، وتصوره البعض صورة أكثر جسامة مما شاهده على الهواء في صباح الثلاثاء الأسود.

إذا كانت هناك موضوعات

أنه في المرة القادمة ستكون الخسارة مضاعفة أكثر، واشد قوة. صار السبب الحقيقي لنهاية العالم سياسياً قائماً على احتمال انفجار نووي مجدداً، وهنا جاء دور الأديب: «أرجوكم لاتفعلوها.. والا».

والمقصود بالطبع بـ«والا» هو التفاصيل التي يمكن أن نقرأها في هذا النوع من الروايات خاصة أن العالم يتطور يوميا في أسلحته النووية. والجرثومية. والكيميائية، ولاشك أن المرة القادمة لن تكون كارثة مثل هيروشيما، ونجازاكي بل ستكون النهاية المتحومة للجميع، وقد تنوعت أسباب التعامل مع هذا النوع من التخيل، فالأسلحة النووية التي تتطور بشكل المتواليات الهندسية، لن تتكون وحدها سببا في نهاية العالم، بل أيضا الانفجار السكاني الذي تشهده المدن الكبرى، سوف يؤدي إلى ظهور نوع جديد من الصراعات، حيث ستصبح الخضرة أندر أنواع الأشياء، بل واليابسة.

وإذا كان التهديد النووي لايزال ملوحاً في الأفق، فإنه الحل النهائي الذي تملكه بعض الحكومات للتخلص بلا ألم من الطبقة العاملة والابقاء على الصفوة الذين عليهم البقاء بعد نهاية العالم.

ورغم أن هناك أدبا للخيال السياسي فإن ليس هناك أدباء باعينهم يكتبونه، ولكنها حالة كتابة تأتي الكاتب من أجل التعبير عن مخاوفه، وتحذيراته، قد يفعل ذلك في اطار من التخيل العلمي مثلما

سوف يسيطر عليها النظام الشمولي الديكتاتوري، وذلك كنوع من التحذير عقب قيام الحرب الباردة بين المعسكرين الشرقي والغربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية، أي أن الرواية التي كتبها أورويل لم تتحقق، وتحقق الحلم التحذيري الذي أطلقه أورويل عام 1948، لكن في عام 1979 قام أنتوني بيرجيس، وهو كاتب أكثر موهبة، وثقافة من أورويل بتأليف روايته المذكورة التي يتخيل فيها كيف صارت عليه مدينة لندن عام 1985 حين تصبح مدينة إسلامية، فقد قام ملوك البترول بشرائها فملأتها المآذن واطلق الأذان في أروقتها خمس مرات يوميا، ويقف الشعب البريطاني ضد البرلمان، ويتعاون مع العرب.

يتخيل بيرجيس أنه في ذلك العام سوف يتولى الملك شارل الثالث، الأمير شارل حاليا، سوف يتولى الحكم وسيصدر أوامره بفرض الديمقراطية، إلا أن هذا يبدو أمرا عبثيا.

التحذير في الرواية أن مدينة لندن سوف تسود فيها الفوضى وسوف تحمل عوامل فنائها بيدها، أما الكاتب الأمريكي كيرت فونجوت، فقد تخيل نهاية الولايات المتحدة في العديد من الروايات ومنها «المذبح رقم خمسة»، و«صرخة في صحراء مانهاتن» التي يتحدث فيها عن موضوع سياسي من منظور خيالي يتنبأ بسقوط الولايات المتحدة، وهنا

محددة عرفها أدب الخيال العلمي مثل الصعود إلى الفضاء والغزو الكوني للأرض، والابحار في أعماق كوكب الأرض، فأن هناك موضوعات يعرفها أدب الخيال السياسي مثل سيادة أيولوجية معينة في الغد، أو سيطرة العنف السياسي على شكل العلاقات الاجتماعية، أو التطرف الديني أو الارهاب بشتى صورة، أو سيادة عصر الديكتاتوريات. أو سيادة جنس بشري، مثل القردة أو رجل الغابة... أو شكل الرئاسة في المجتمعات الجديدة، وغيرها من موضوعات الحاضر والمستقبل المرتبطة بالسياسة.

من أبرز روايات الخيال السياسي التي تصور نهاية المدن الغربية بشكلها الحالي رواية للكاتب البريطاني الراحل أنتوني بيرجيس (1917 - 1994) صاحب العديد من روايات التخيل السياسي، ومنها «البرتقالة الآلية» المنشورة عام 1962، والتي تنبأ فيها أن العنف هو السيد الذي يحكم الغد، وهذا العنف سيتكرر في رواية أخرى من نفس النوع باسم (1984 - 1985) والتي ترجمت باسم المسلمون قادمون «إلى اللغة العربية».

والرواية كما نرى محاولة لقراءة الشكل الانسب لما ستكون عليه مدينة لندن عام 1984، وذلك بعد أن خابت تصورات الكاتب البريطاني جورج أورويل، حيث تخيل في روايته «1984» أن لندن، والعالم كله،

المتحدة بشكل مختلف، وذلك في روايته «الرجال الذين تمت وقايتهم» وفي هذا العصر المتخيل فإن رئيس الولايات المتحدة سوف يقرر مجابهة نظام الزعيم الكوبي فيدل كاسترو، والمواجهة هنا تأخذ الطابع الجنسي في المقام الأول، فالنساء لا يمكنهن اعتلاء المناصب، وخاصة في البيت الأبيض، أما الرجال فيتمتعون بقواهم الجنسية ما بين سن الثانية عشر وحتى الخامسة والسبعين.

ويصور الكاتب الولايات المتحدة، وقد أصابها مرض الضعف الجنسي، فأقعدهم عن رجولتهم. تنتشر عدوى هذا المرض بنفس انتشار مرض الايدز حالياً. ومن أجل الاقتراع في الانتخابات يتساقطون كالذباب.. ويتركون أماكنهم للنساء، وتتمكن المرأة من دخول البيت الأبيض كرئيس للدولة وقيادة القوات المسلحة وتشكل الوزارة كلها من النساء. وهكذا يوافق الوزير المتشدد بدفورد على تعقيم نفسه هرباً من المرض الذي اجتاح البلاد. أما الدكتور مارتينيللي فيعيش مع بعض الزملاء من الأطباء داخل منطقة محمية، حيث يشكل أبحاثه ضد فيروس المرض الذي أصاب الرجال.. وهذا الرجل مطوب رأسه من قبل النساء، خاصة اللائي يتولين المناصب السياسية. لأن نجاح تجاربها تشكل خطراً مؤكداً على مستقبل النساء السياسي.

في هذه الروايات هناك العدو من داخل الولايات المتحدة نفسها، حتى

يتكلم المؤلف عن السير الذاتي لآخر رئيس سيحكم الولايات المتحدة قبل سقوطها، وكأنه جيبون الذي كتب عن سقوط الأمبراطورية الرومانية، ولكن فونجوت هنا يتنبأ بمستقبل قد لا يأتي، وقد يصل بأسرع ما يمكن. أنه يصف بلاده مثل اطلال مهشمة. انكسرت كل الآلات والتكنولوجيا التي صنعتها الحضارة، واستفاد منها الإنسان، يهرب الناس إلى مانهاتن، حي نيويورك الشهير الذي يصبح جزيرة للموت. والرئيس الأخير يدعى «أوبو»، وعليه أن يخضع لحكم ملك الميشمان، ولدوق أو كلاهوما، وقرصان البحيرات الكبرى. ومسيح هارب يردد: أنها نهاية الأمة الأمريكية، حيث لم تعد هناك اسرات أو بشر»، ويقول المؤلف معلقاً على هذه الرواية أن على الأديب أن يروى قصة الغباء البشري، أما الناقد الفرنسي فيرى أن فونجوت هو الأمريكي الأكثر تشاؤماً، ولكنه يخاطر أن يسقط في ثقافة مضادة.

وهناك أبطال آخرون في روايته «مهد القط» يحلمون بدمار العالم خاصة الولايات المتحدة، فهو نيكر عالم أمريكي هاجر إلى إحدى الجزر واختراع قنبلة لها مفعول خاص تحمل اسم «الثلج9»، وهو اختراع يمكن أن يغير به وجه التاريخ، حيث يستطيع تجميد العالم من حوله، ولتكن البداية مدينة نيويورك.

أما الروائي الفرنسي روبير ميرل فقد تخيل نهاية الولايات

والرموز واضحة في الرواية، فأذا كان الله قد غضب على البشر وطرد أيّاهم من الجنة بعد الخطيئة الأولى، فإنه في رواية مالامود، يعلن كرمع على المخلوقات العاقلة الجديدة التي ستكون أفضل الأتباع. ومن المعروف أن أبرع من كتبوا هذا النوع من الأدب هم الأمريكيين دوناً عن غيرهم، وقد عرفنا أكثرهم من خلال السينما، حيث تحولت رواياتهم إلى أفلام تفجرت فيها البنايات الكبرى، وسوف نتوقف هنا عند الكاتب توم كلانسي الذي التفتت إليه الانظار عقب تفجيرات نيويورك وواشنطن، وأشارت المحطات الفضائية أنه كتب روايات تنبأ فيها بما حدث لبرجي مركز التجارة العالمي.

توم كلانسي هو واحد من كتاب الروايات الشعبية التي تهدف في المقام الأول للتسلية، والبعض يعتبره كاتب رواية أكثر منه روائي أديب يحلل الشخصيات، والسلوك الإنساني، فكتابات تجميع بين الرواية البوليسية، ورواية التجسس، وهو نوع من الكتابات له جمهوره، لكنه أشبه بحبات الفيشار فيما يخص الأدب، بشكل عام.

ولاشك أن براعة كلانسي هي في قدرته على التنبؤ، وخاصة بشأن بعض الأمور الاستراتيجية المتعلقة بالقوات المسلحة الأمريكية، وكما يقول سامح كريم في مقال عن كلانسي في جريدة الأهرام استمد مادته من موقع الكاتب في شبكة الانترنت (انظر الأهرام في 25

في رواية روبير ميرل، فإنه لم يذكر أن ما حدث في البلاد بسبب حرب كيماوية.

أما الكاتب الأمريكي روبرت فيبر فقد تصور ما يمكن أن يحدث للرئيس الأمريكي الذي سيكون في البيت البيض عام 1981، والمفروض أنه الرئيس السابق رونالد ريجان، وذلك في رواية «فيبر3» المنشورة عام 1975، وهنا يتخيل الكاتب أن جنرالاً عسكرياً سابقاً يقوم باستيلاء على قاعدة عسكرية نووية، ويطلب حضور الرئيس نفسه. والافجر القاعدة، وبالفعل فإن الرئيس يحضر، وقبل أن يهرب الجنرال السابق مع الرئيس فأن القناصة يصطادون الاثنين معاً.

أما الكاتب الأمريكي اليهودي برنارد مالامود (1914 - 1986) فإنه يتخيل نهاية العالم في روايته «كرم الله» حيث يتخيل أن الحرب العالمية قد اندلعت بين البشر، وأن الله سبحانه وتعالى - قد غضب على الإنسان الذي كرمه بأعظم السمات. والمزايا ومنحه السلطان فوق الأرض منذ بدء التاريخ.. لذا يرى الكاتب أن الإنسان لم يحافظ على ما أنعم به الله، حيث أتت الحرب بدمارها على كل عناصر الحياة فوق الأرض، ولم ينج من هذه الحرب سوى رجل واحد يدعى كافين كوهين، وهو ابن حاخام. يجد نفسه في جزيرة، ويلتقي بأربعة قردة يقرر أن يعلمهم مبادئ الديانة اليهودية، ويصبحون هم ورثة حضارة البشر المنهارة.

الشواطئ الأمريكية، واكتشف الأمريكيون تحركها، وأنها محملة بالعديد من الأسلحة النووية، وأنها قد تكون في طريقها إلى القيام بهجوم على الولايات المتحدة.

لكن ما تلبث الغواصة أن تختفي مما يثير الغموض حول هدفها الحقيقي، فربما تضرب مدينة مثل نيويورك، خاصة أن هذه الغواصة يمكنها أن تحرك محركاتها دون أن تتمكن القطع البحرية الأخرى أن تتبع مسارها، أو أن تعرف مكانها، وبعد عدة محاولات فأن إحدى الغواصات الأمريكية تستطيع التعرف على مكان الغواصة السوفيتية.

ويبدو الرئيس الأمريكي بالغ الحيرة، فهو يريد أن يعرف الهدف الحقيقي للغواصة. ويأتي واحد من رجال الاستخبارات الأمريكية بتقرير إلى الرئيس يفيد أن قائد الغواصة السوفيتية لاينوي مهاجمة الولايات المتحدة، بل أنه قادم بهدية إلى البلاد التي يود اللجوء إليها، الهدية بالطبع هي الغواصة النووية المسماة بـ «أحمر».

وتدور مباراة في الذكاء بين الغواصتين الأمريكية والروسية حتي يقوم ماركو بتسليم نفسه وغواصته إلى الأمريكيين.

وقد استوحى توم كلانسي وقائع الرواية من أحداث حقيقية، حين فشلت غواصة سوفيتية في الدخول إلى السويد. ورجل الاستخبارات الأمريكية هنا يدعى

«وأما عن امكانية تنبؤ الأديب بالأحداث، فأن هذه الامكانية تنبع من كون الأدب فنا أكثر منه علما، الهاما أكثر منه اختراعا، والأديب الحقيقي يستطيع أن يستوحى الهامة من شيء ما... هذا الشيء إما أن يكون واقعا منظورا، أو يكون غير منظور، وبمعنى آخر: أما أن يكون الهامة مستوحى من صميم الحياة الاجتماعي والإنساني، والقومي، أو أن يكون مستوحى من ينبوع آخر عديم أو قليل الصلة بهذه الحياة أو ذاك المجتمع، وهذا الاستيحاء ذاته هو الذي يجعل لدى الأديب الامكانية على التنبوء ببعض الأحداث قبل وقوعها، فيتجاوز الحاضر إلى استقراء المستقبل، حيث يملك شفافية تمكنه من أن يكون صاحب نظرة مستقبلية للواقع».

وتوم كلانسي مولود عام 1947، وقد صدرت روايته «صيد أكتوبر الأحمر» عام 1984، والتي تحولت إلى فيلم من إخراج جون ماكترينان، وبطولة شون كونرى، ويقال إنه عندما صدرت هذه الرواية علق الرئيس السابق رونالد ريجان: «هذه أفضل قصة قرأتها منذ زمن».

والرواية تدور أحداثها أبان الحرب الباردة بين المعسكرين الشرقي، والغربي، والموضوع منحصر حول أدميرال سوفيتي يسمى ماركو رامبوس يقود غواصة سوفيتية متقدمة تقنيا قادمة من بحر الشمال في اتجاه

وظيفته كمحلل في الاستخبارات، لكنه أثناء رحلة إلى أيرلندا يشهد عملية ارهابية تدفعه للعودة مرة أخرى إلى العمل، حيث تداخل ظروفه الخاصة باختطاف ابنته وزوجته، ويستخدم تقنيات متطورة للغاية في كشف الارهابيين.

ودائماً في الروايات العديدة التي كتبها المؤلف عن عملية رايان فإن الحب الذي يكنه لأسرته هو الذي يدفعه لانقاذهم من المآزق التي تمر بهم مثل روايته «الأوامر التنفيذية» التي نشرها عام 1996، التي يتم فيها انتخاب رجل الاستخبارات السابق جاك رايان ليصبح نائباً لرئيس الجمهورية. الآن لم يعد أعداء الأمم هم الذين يشكلون خطراً على البلاد بل إن هناك أعداء جدد، منهم الارهابي القادم من الشرق، والمقصود به بالطبع الاسلاميين، وفي الرواية تندفع طائرة ركاب عن طريق الخطأ وتنفجر في البيت الأبيض ويصير على رجل الاستخبارات السابق أن يتولى رئاسة البلاد.

جاك رايان، وهو سيتكرر ظهوره في بقية روايات الكاتب التالية، كما أن قدرة الكاتب على التنبوء بأن هناك شبهة بين ما حدث للغواصة هنا وبين غرق الغواصة الروسية في نهاية عام 2000 عند السواحل السوفيتية، وبين محاولات البحرية الامريكية المساعدة.

لقد انتهت البحرية السوفيتية في منظور الكاتب، وهي التي كان مجرد ذكرها يثير الرعب في القلوب.

من بين روايات الكاتب «العاصفة الحمراء تهب» التي كتبها أيضاً عام 1986 أبان الحرب الباردة، وكما نرى فإن عناوين رواياته توضح العدو الذي على الولايات المتحدة أن تحذر منه، ويتخيل الكاتب أن مجموعة من الإسلاميين الأفغان قد دبروا إحدى عملياتهم من أجل تفجير معامل تكرير البترول في الاتحاد السوفيتي، لهذا السبب يهدد الروس بالهجوم على دول من الاتحاد الاوروبي، مما يهدد بقيام حرب عالمية ثالثة.

أما روايته «العاب الحرب الوطنية» فإن جاك رايان يترك

جاك دريدا

بين

مشوار الحياة والتفكير

لحظة القرار جنون
(كيركجارد)

بقلم: عزيز توما

«جاك دريدا»، اسم له بريق خاص لا يمكن إنكاره عند الحديث عن الفلسفة خاصة والعلوم الإنسانية عامة في الأوساط الأوروبية والعالم، بل لا يمكن حتى التقليل من دوره المؤثر في الوعي الثقافي والاجتماعي والسياسي لكل من يتابع مسيرته الفكرية (الصاخبة). ولا شك أن لـ دريدا محبين ومعجبين وأيضاً مناهضين، لكنك لا تستطيع أبداً أن تتجاهله. ومهما اختلفت الرؤى وتباينت حوله الآراء فإنك تلقى برأيك وتخوماتك وربما هواجسك، لكنك تبقى في نهاية

المطاف حائراً، منذهاً، من غير أن تكرهه، ولا تملك إلا أن تحب هذا الرجل العجيب، الغرائبي، العالمي، العاشق، الإنساني حتى النخاع.

فيلسوف صعب، عسير على الحسم، على الفهم، فأنت لا تخالفه ولا توافقه، ولكنك تكشف تماماً بأنك أمام جهود معرفية جديدة بالاحترام والتقدير. فلسفة لا يمكن تحديدها إلا عبر قراءة بصيرة بواقع التضاد والاختلاف، بما يسببه هذا الواقع من إشكاليات، ذلك أن الأشياء لا تدرك إلا من خلال اختلافها، بشرط أن يكون المعنى المدرك مؤجلاً دائماً وافتراسياً دائماً، عندئذ تفقد الأشياء تاريخها، ولغتها، وفضاءها، لتدخل إلى حقل الممكنات. هذا الحقل القائم على اللاتماثل المفترض بين المعاني بوصفها - أي المعاني - جزءاً متاصلاً في النص وليس مفروضاً من قبل القارئ.

ولد جاك دريدا في البيار في الجزائر عام 1930 وقضى فيها طفولته. وبعد حصوله على شهادة - الثانوية هناك، انتقل إلى باريس لأداء الخدمة الإلزامية، بعدئذ التحق بمدرسة دار المعلمين العليا حيث تتلمذ على يد جان هيبوليت، أحد أكبر الاختصاصيين في فلسفة هيغل. كما تعرف على الفيلسوف الفرنسي لويس التوسير المولود في الجزائر أيضاً. في عام 1967، حصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة لينتقل بعدها بين عدد هائل من الجامعات في مختلف أرجاء العالم.

خلال أعوام (1970 - 1980) ضاعف دريدا من أبحاثه النقدية المتعلقة بصورة خاصة بفلسفة نيتشه وفرويد وهيدجر، إذ أبدى كثير من الناشرين استعدادهم لنشر أبحاثه وأبحاث زملائه وتلامذته (سار كوفمان، فيليب لبارت، جان لوك نانسي). أهتم بل انشغل كثيراً بوضع التعليم بالجامعات وبالأخص أقسام الفلسفة، وقد صرح أكثر من مرة بأن الجامعة يجب أن تتمتع بحرية غير مشروطة في التساؤل والاقتراح وكل ما يقتضيه التفكير في الحقيقة، لأن مهمة الجامعة - حسب قوله - هي الالتزام بلا حدود تجاه الحقيقة، وتبقى الجامعة المعقل الأخير «للمقاومة النقدية»، وهذه المقاومة عليها ألا تكون مشروطة، كما ينبغي أن تكون في مواجهة كل السلطات التي تحد من بمقراطية المستقبل.

ارتبط اسم دريدا بالمدرسة التفكيكية. فماذا تعني هذه المدرسة التي يدعو إليها هذا الفيلسوف، والتي يشغف بها أصحابه من أمثل جان - لوك نانسي، سارا كوفمان، عبدالكبير الخطيبي، وغيرهم. والتفكيكية، أساساً، وعلى حد قول دريدا، ليست منهجاً ولا ترضى أن تندرج في إطار نقدي، إنما رحلة استكشافية بين تلافيف النصوص وقراءة مفسرة لها، قراءة تهدف إلى الحرف في الطبقات السطحية للنص باعتبارها هي وحدها المرئية، أما الطبقات الأخرى فكلها مطمورة تحت أعماق السطح: سطح الزمن

التراث الميتافيزيقي يعود إلى «إنني عندما أتكلم أسمع صوتي وأنا أتكلم فأحس بالامتلاء، امتلاء المعنى والحضور الكامل». وبالنتيجة، يقوم دريدا بتقويض أسس المقولات الكبرى ذات المنزع المثالي والمتمركزة المنطقية logocentrisme باتباع استراتيجية الحفر والتنقيب في خفايا الأرشيف المشكل للبنية المعرفية - التاريخية - الاجتماعية للمجتمع الغربي. ويعتقد دريدا: «أن جميع التحديات الميتافيزيقية بما فيها ذلك الذي يذكرنا به هيدجر، في ما وراء اللاهوتانية الميتافيزيقية للوجود، هي إلى حد ما غير قابلة للفصل عن هيئة اللوغوس أو على الأقل عن عقل مفكر به في انحدار اللوغوس أيا كان المعنى الذي نفهمه».

التفكيك ينشغل بالمستحيل (والمستحيل لا غائي طبعاً) وليس بالممكن، ينشغل بالنص بوصفه أثراً، وأن من يترك أثراً يغيب عنه، ويجب على الذات المفككة الكشف عما ينطوي عليه هذا الغياب. التفكيك لا يستهدف المعنى في أحاديته ولا اللامعنى، إنما المعنى في قيامه على الاختلاف باعتباره مبددا dissemination (الكلمة في الأصل تعني الرش كأن نقول رش البذور في الحقل) في جميع الاتجاهات، لدرجة أنه لا يمكن القبض عليه في نهاية المطاف، والتبدد عبارة عن فعل توليدي غير قابل للاختزال. من هنا فإن النشاط أو الإنتاجية (إنتاج المعنى) التي

والقرون المتلاحقة. بعدئذ تتكشف الطبقات التحتية الواحدة تلو الأخرى، تماماً كالتربة التي تعود إلى الأحقاب المتعاقبة، ثم يتم مساءلتها واستجوابها. أما استراتيجية التفكيك، فتتضمن تعرية المنطق الذي يصون قوة نظام محدد للفكر، والأصول الملتوية لهذا الفكر، كما تتضمن اكتشاف التضادات الثنائية، مزحزحة نقطة مركزها أو تفصلها بعد الإطاحة بمراتيبتها الهرمية التي تتحكم بها، في الوقت الذي كانت الميتافيزيقيا تتأسس على هذه الثنائيات (الذات / الموضوع، الأصل / الفرع، المضمون / الشكل...) ذات الثبوتية المحكمة، والتي اعتبرت بمثابة حقائق ثابتة غير قابلة للتبدل والتغير. بينما التفكيك فإنه يحافظ على هذه الثنائية لكنه يقلبها رأساً على عقب دون إيلاء اعتبار لطرف دون الآخر. فعلى سبيل المثال، الثنائية: الصوت / الكتابة، من المعروف أن الميتافيزيقيا كانت تفضل الصوت على الكتابة، ثم يجيء دريدا لكي يقلب الثنائية فيقلب الكتابة على الصوت، ليستنتج أن الميتافيزيقيا كانت دائماً سجيئة مفهوم الكينونة كحضور. لهذا فقد تأكلت موضوعات الميتافيزيقيا التقليدية واهتزت مضامينها وصار من العسير إنتاج معارف وفق هذا النموذج. يقول دريدا في هذا الصدد في كتابة (الصوت والظاهرة): بأن إعطاء الأولوية للصوت الشفهي داخل

كتابان مثيران، فيهما كثير من الجهد بدءاً من لكثافة الفكرية والوصفية المتفردة، وصولاً إلى ممارسات زخرفية خصبية تتمثل خروجاً عن أنواع الكتابة المألوفة، معيدا صلة إبداعية بين النص النقدي والنص الشعري معاً. فالمتتبع لأعماله لابد له أن يولي اهتماماً متزايداً للميزات الأسلوبية: الجمل لديه معقدة ومتعرجة، مليئة بالحيل والحذر، وقد تعني شيئاً ولا تعنيه في الوقت ذاته. كتابة صعبة الإمساك، متعددة ومنفلتة من أي تحديد هرمينوسي، من هنا تتيح صعوبة قراءته والتوصل معه إلى نتيجة ملموسة، فهو يريد أن يشوش يقينية اللغة الفلسفية ومزاعمها في احتكار الحقيقة والمعنى ويهدم جدران الميتافيزيقيا في تعاليها transcendance واحتكارها للهيمنة. لهذا من الصعب تلخيص أساليب دريدا على نحو مطلق، واستخراج كل مراوغاته وحيله الأسلوبية. كذلك من الصعب السير وسط هذه المسالك الوعرة وهذه المتاهة من الأسئلة والمصطلحات المستحدثة الصعبة (لا شيء واضح في ذاته، كل شيء يتخبط في عماء). إنه فكر اللامحور واللامركز، فكر يستحيل صياغته في خطاب، لهذا يصعب أحياناً على أي ناقد أن يضبطه لأنه يضيع في زحمة غموض نصوصه وموارباتها. وقد تأتي هذه الاستراتيجية مكافحة للمركزية اللوغوسية والمعايير المنطقية للكتابة، بل أن الأمر قد

توحي بها المغايرة difference تحيل إلى الحركة التوليدية داخل لعبة الاختلافات. ويؤكد دريدا كثيراً على أهمية المغايرة لأن «طابعها الاقتصادي يظل مرتبطاً ارتباطاً حميمياً بالطابع السيميائي، وتبقى الذات المتكلمة والواعية رهينة الاختلافات وحركة المغايرة، وأنها لا تشكل في المغايرة إلا بانقسامها وبتباعدها الفضائي وبتأجيلها واختلافها».

التفكيك هو جزء من تراث أوروبا العقلاني التنويري، أطلقه دريدا في بداية الستينيات ثم انتشر انتشاراً واسعاً في الأوساط الثقافية والفلسفية. والمصطلح، على حد قوله، موجود في المعاجم الفرنسية وله أحياناً معنى قواعدى ونحوي وأحياناً أخرى معنى تقني، لكن دريدا أزاحه قليلاً عن الاستخدام الهيدجري، من المعروف أن هيدجر تحدث عن التدمير destruction وليس التفكيك deconstruction، وقد قصد بذلك تحليل الأنطولوجيا عن طريق تدميرها أي تفكيك مختلف الطبقات الخاصة بهذا المفهوم والتراتبية فوق بعضها بعضاً منذ أفلاطون وحتى عهده.

تتميز كتابات جاك دريدا بأسلوب يفيض عن حدود البلاغة المعهودة وكذلك عن حدود الخطاب الفلسفي التقليدي، فهي تمتلئ بالألفاظ وبدائل الألفاظ التي يصعب أحياناً ترجمتها، وربما كان خبر مثال على ذلك كتابيه «أحادية لغة الآخر» و«سوء الأرشييف». وهما

وصل به إلى حد التخلي عن الكتابة بشكل عمودي وأفقي في كل الاتجاهات دون ضابط: في بعض الأحيان تكون الهوامش في كتبه أهم من المتن ولا سيما في كتابيه، البطاقة البريدية ونواقيس Glas.

لقد ترجمت كتابات دريدا إلى معظم لغات العالم كما ترجمت إلى اللغات الآسيوية، نذكر منها اليابانية والصينية والكورية. أما في البلدان العربية فلا توجد حركة نشطة لترجمة أعمال دريدا، ولا سيما الأساسية منها (الكتابة والاختلاف، الصوت والظاهرة، علم الكتابة) ما خلا بعض المقالات والدراسات (مثل صيدلية أفلاطون، ترجمة منذر

العياشي عام 1995....) ويمكن أن نضيف إلى ذلك كله لقاء الرباط مع جاك دريدا، وهو عبارة عن بحوث تفكيكية لاحقة نشرته دار توبقال، في الدار البيضاء عام 1998. وختاما يمكن القول أن الترجمات العديدة لنصوص دريدا إنما تدل على الجهد المضني الذي بذاله المترجمون، لأن ترجمة دريدا ليست سهلة على الإطلاق ولا يمكن القيام بها إلا هؤلاء المتمكنون في المعرفة بأصول دريدا الفكرية وجذورها الضاربة في الفلسفة الألمانية، فضلا عن كثافة زخرفاته اللغوية وتناساته المتجددة، مما يستدعي ذلك مترجما يقظا وذا دراية كاملة بفنون الكتابة الدريدية.

صورة المرأة المصرية في سينما التسعينيات

قليل من الإيجابية كثير من السلبية

بقلم: محمد الحمامصي

كيف ظهرت المرأة المصرية في الأفلام؟ ما هي ملامح ومؤشرات الصورة الإيجابية والصورة السلبية المقدمة عنها من خلال الأفلام السينمائية؟ ما هي ملامح ومؤشرات الصورة العصرية والصورة التقليدية المقدمة عنها؟ ما هي ملامح ومؤشرات المرأة في علاقتها بالرجل كما قدمتها الأفلام السينمائية؟ وماذا عن العنف الموجه ضدها في هذه الأفلام؟ ما هي طبيعة الأدوار الاجتماعية التي ظهرت من خلالها المرأة في الأفلام مثل دور الأم - الزوجة - الابنة - المرأة العاملة - القاتلة؟ هل تنبأت السينما بواقع المرأة المستقبلي وهل سبقت الأحداث الفعلية وهل تحقق هذا التنبؤ أم خالف الواقع؟ هل شاركت الأفلام السينمائية في تنبيه وعي المرأة بالتركيز على موضوعات خاصة بالتعليم والعمل ومحو

المرأة في السينما وكيف تناولت السينما المرأة من خلال أعمالها الدرامية، وخصت الباحثة الفصل الخامس لعرض نتائج الدراسة التحليلية، وتوقفت في الفصل السادس عند الأدوار التي ظهرت بها المرأة سواء دور الأم أو الأبنه أو الزوجة.. إلخ.

صورة المرأة الإيجابية

على سبيل المثال تناولت الدراسة في سياق تعرضها للصور الإيجابية أشكالاً عديدة كان من بينها قدرة المرأة على مواجهة مشكلاتها الاجتماعية، ومحاولاتها التكيف مع الواقع الراهن بكل ما يعتره من متغيرات انعكست آثارها سلباً وإيجاباً، وأدت إلى إصابة المرأة ببعض الإرهاصات لمقتضيات الظروف وسيطرة الرجل على النصيب الأكبر من الحقوق الاجتماعية، واستطاعت المرأة أن تنزع حقوقها المكتسبة في الاستقلال وحرية اتخاذ القرار وكسب الثقة، وواجهت المرأة أيضاً في إطار حصولها على حقوقها المشروعة الكثير من التحديات وامتلكت القدرة على الوقوف في وجه الرجل للحد من طمعه وأنانيته، ورغم حرصها على مبدأ المساواة وكفاحها من أجل تحقيقه لم تفقد قدرتها على تثبيت العلاقة بينهما من أجل دورها ولم تخل بأي من واجباتها تجاه تجاه زوجها وأبنائها لضمان استقرار المؤسسة الأسرية

الأمية؟ هل طبقت صورة المرأة الواقع الصورة التي جسدها الأفلام السينمائية أم بعدت عنها كل البعد؟ هذه هي التساؤلات التي سعت دراسة (صورة المرأة المصرية في السينما في الفترة من 1990 - 1997) التي حصلت بها الباحثة إحسان سعيد إبراهيم على درجة الماجستير من قسم الاجتماع بكلية آداب جامعة عين شمس أخيراً. الحصول على إجابة لها وقد استخدمت الباحثة أسلوب تحليل المضمون على ثلاثين فيلماً لثلاثين مخرجاً ومخرجة، دارت جميعها بصور مختلفة حول دور المرأة في المجتمع المصري سلباً وإيجاباً، وتناولت الدراسة بالاحصاء والتحليل القضايا التي شغلت حيزاً وفيراً في سينما التسعينات وكان لها أثر بالغ في تسليط الضوء على أوجه خاصة في شكل المرأة على الشاشة متضمنة قضايا حيوية لعبت فيها المرأة دور البطولة سواء على المستوى الإيجابي أو السلبي. وقد جاءت الدراسة في ستة فصول، اشتمل الأول على أهمية الدراسة وأهدافها وتساؤلاتها والأسلوب المتبع فيها والدراسات السابقة التي تناول موضوعها، وتناول الفصل الثاني علاقة الفن بالمجتمع ثم علاقة السينما بالواقع الاجتماعي المصري وحقبه المختلفة، أما الفصل الثالث فقدم الإطار النظري للدراسة، فيما تناول الفصل الرابع نبذة تاريخية عن صناعة السينما في مصر، ثم اسهامات

الصور الإيجابية للمرية خلال الأفلام التي أنتجت في التسعينات ظهرت أيضاً نماذج شوهت هذه الصورة وحصرت دور المرأة في علاقتها الجنسية بالرجل وقدمت صوراً مبالغاً للمرأة المنحرفة ووضعيتها في دوائر محظورة فجعلتها قاتلة وتاجرة مخدرات ومدمنة وداعرة، وفرغتها من مزاياها الإنسانية فأصبح الشكل الغالب عليها هو الانتهازية والتآمر والجشع والغرور والخيانة وغيرها من الصفات التي تتنافى مع طبيعتها النسوية.. ومثلت هذه الصورة المغايرة نوعاً من التناقض حيث خلقت مساحة شاسعة بين الممارسات الواقعية لسماحة المرأة وتضحياتها والشكل الفني لها على الشاشة المحكوم بخيال المؤلف وتخيالاته ورأيه الشخصي فيما يقدمه من نماذج نسائية، بالإضافة إلى مؤثرات أخرى تهتم بتكريس الشكل السلبي مثل اعتبارات السوق والشبابك ورغبات المراهقين من جمهور سينما الإثارة والإغراء.

ومن ناحية أخرى تشابهت صورة المرأة في كثير من الأفلام فنشأ التكرار وابتعد المبدعون عن التميز والتفرد وجعلوا يغالون في إظهار ضعف المرأة وعجزتها وسلبيتها وحيادها في أحيان كثيرة، بل وانهيأ أفكارها أمام سطوة الرجل وقضاوته.. ولعل من أهم الأفلام التي جسدت الصورة السلبية للمرأة في تلك المرحلة جاءت

وتجاوزت المشكلات الصغيرة في احتكاكها المباشر وغير المباشر معه.. وكذلك لم تقدم المرأة الوسيلة التي تمكنها من شيوع الهدوء في محيطها الاجتماعي الخاص والعام المتمثل في علاقتها بالأهل والجيران، وظلت تدير معركتها الباردة في محيطها الاجتماعي الخاص والعام المتمثل في علاقتها بالأهل والجيران. وظلت تدير معركتها الباردة مع الرجل بشيء من الكياسة والفتنة بما يدل على امتلاكها أدوات التفكير السليم المبني على التأني وعدم الانفعال والثورة، ومن ثم فقد نجحت في مد خيوط الكفاح إلى آخرها معتمدة على خواصها الإنسانية والنفسية.. وقد وضح ذلك من خلال أفلام بعينها تم إنتاجها في حقبة التسعينات عبرت بجدارة عن مزايا المرأة وإيجابيتها في صراعها مع الرجل، ومن بين هذه الأفلام ما اشتملت عليه عينة الدراسة وهي فيلم «اغتيال مدرسة» للمخرج أشرف فهمي إنتاج عام 1990، وفيلم «الإممي» إخراج عبدالعليم زكي عام 1990، «معركة النقيب» إخراج نادية حمزة إنتاج 1990، «امرأة واحدة لا تكفي» إخراج إيناس الدغدي إنتاج 1990، «اشتباه» إخراج كريم إنتاج 1995، «يا دنيا يا غرامي» للمخرج مجدي أحمد علي إنتاج 1996.

صورة المرأة السلبية

وكما عرضت السينما المصرية

«الراقصة والسياسي» إخراج سمير سيف 1990، «امرأة واحدة لا تكفي» لإيناس الدغدي 1990، «اشتباه» 1991 و«امرأة وخمسة رجال» 1995 لعلاء كريم، «الغرقانة» لمحمد خان 1993، «عتبة الستات» لعلي عبدالخالق 1998، «كلام الليل» لإيناس الدغدي 1998.

وشملت الدراسة أيضاً بجانب ما ورد من جوانب تتعلق بالشكلين العصري والتقليدي للمرأة على أوجه أخرى تمثلت في استخدام العنف ضدها ونظرة الرجل إليها من واقع ما تم إحصاءه من عينات لبعض أفلام التسعينات مما ترتب عليه وجود عنف من قبل الزوج في شكل اعتداء بالضرب والسب والقذف، وكذلك عنف من جانب زملاء العمل والجيران.. وقد أوضحت الأغلبية العظمى من أفلام العينة وجود تمييز ضد المرأة، وعلى سبيل المثال أفلام مثل اغتيال مدرسة - الضائعة - ليلة القتل - المرأة والساطور - الغرقانة - 85 جنائيات، وقد أخذت الدراسة في الاعتبار علاقة المرأة بمختلف كينونتها وظروفها بالرجل، وألحت إلى مستوياتها المهنية والثقافية والاجتماعية، وتطرقت إلى أوجه التعامل وحجم الأضرار التي وقعت عليها بشكل يتضح فيه النقد والتفصيل دون الوقوع في هوة التكرار أو اللغظ، كما أنها وقفت على حدود التفاهم والتخاصم مع الرجل سواء الزوج أو الزميل أو العلاقات العابرة مع نماذج الشارع المختلفة،

على هذا النحو «امرأة ضلت الطريق» إخراج نبوي عجلان 1990 «ليلة القتل» إخراج أشرف فهمي 1990، «القاتلة» إخراج إيناس الدغدي 1994، «امرأة وخمسة رجال» إخراج علاء كريم 1995، «قداره» إخراج عادل الأعصر 1997، «جبر الخواطر» إخراج عاطف الطيب، «عتبة الستات» إخراج علي عبدالخالق 1998.

المرأة بين العصرية والتقليدية

وقد كشفت الدراسة أن السينما عانيت في تلك الفترة محور البحث بتجسيد الصورة العصرية في سياق متهافت مغلوطة، إذ أنها ركزت على الشكل الخارجي للمرأة المتمثل في الزي ولون الشعر، والعرض الظاهر لسلوكها العصري بينما أغفلت النواحي الأصلية في الشخصية كالمستوى العلمي والثقافي والمكانة الاجتماعية والوظيفية، ومثلما أخطأت في تقييم الجانب العصري لم تعبر أيضاً في تصويرها للجانب التقليدي، فعجزت عن الإحاطة بكافة الجوانب التقليدية في شخصية المرأة نتيجة عدم اعتناء الكتاب بالغوص في عمق الواقع الاجتماعي للمرأة التقليدية في الأحياء الشعبية والقرى والمجتمعات البدوية، وظل التصوير قاصراً على إبراز اختلاف اللهجات والعرض العام للشخصية دون النظر إلى طبيعة الواقع التي نشأت فيه ومدى تأثير المرأة وتفاعلها معه، ويبدو ذلك واضحاً في أفلام مثل

والأمر الذي ساعد على إيضاح كافة مجالات الاحتكاك ورؤية الصورة السينمائية من مختلف جوانبها. وقد كشفت الدراسة عن غياب النبوءات المستقبلية للتطور المرجو من دور المرأة الاجتماعي والسياسي والثقافي عن أفلام العينة، كما أكدت أن سينما التسعينيات لم تقدم إطروحات إيجابية لحماية المرأة من كافة أشكال التعدي على حقوقها والمحاولات الرجعية لردها إلى زمن العصور الوسطى، كما لم تهتم هذه السينما بتقديم قضايا إنسانية محورية على المستوى الإبداعي، بل جعلت من للرجل النصيب الأكبر في الأدوار

الرئيسية، وبالتالي استحوذ على الاهتمام الأكبر أيضاً من جانب الجمهور لتظل المرأة في خلفية الأحداث، وباستثناء التجارب السينمائية التي قامت بإخراجها بعض المخرجات لم تظهر بوادر سينمائية مهمومة بحقوق المرأة من قبل الرجل، أيضاً رغم وجود طفرات سينمائية عالية من الناحية الإنتاجية والتقنية لم يظهر من المبدعات من ينافس الرجل في الحقل السينمائي (كالمخرجات والكاتبات والسيناريو والمنتيرات والمصورات والمنتجات). وإن كانت هناك بعض المحاولات الناجحة لقليل من الإبداعات الفردية.

طرح الاشكال:

إن مقارنة «التراث السردى» طي
الاشتغال النقدي المعاصر، تدعو
البحث المحض عن المنهج المناسب
والاحاطة الملائمة، إلى مدارات أشتمل
وأوسع تستثير الحاجة التاريخية إلى
قراءة «التراث السردى» والموقع
الثقافى الذى ينطلق منه كل جواب
محتمل، والمسوغ

الأيدىولوجى فى
الانتصار لوجهة نظر
معينة دون أخرى.

والحاصل، أن سؤال
قراءة التراث عموما كان
يقترن، دائما، وما يزال،

بلحظات التوتر، وقيمة التحول،
والوعى بضرورة التقدم، فى
مسارات الشعوب والحضارات.
وبالتالى، وفإن حصر الاشكال فى
البعدين الجمالى والنقدى لا يفيد
اطلاقا بأي تجاهل أو اقضاء لذلك
التعلق الحاصل بينهما وبين باقى
الأبعاد الفكرية، والثقافية،
والتاريخية.

هذا، ويبدو أن قراءة التراث
السردى لا تخلو، بدورها، من التباس
واستفهام لدى الدراس الذى يجد
نفسه مدعوا إلى اعتماد اختيارات
نظرية وتحليلية استنادا إلى تعريفات
بعينها للأدب، والشعرية، والممارسة
النقدية.

فما المقصود بالتراث السردى؟
وما هى حدوده؟ وما مدى انتساب
أنماطه وأشكاله التعبيرية إلى مملكة
القول الجمالى؟ وهل من شأن

نحو شعر

النص الرحلى

بقلم: د. هشام العلوي

استنبات تصورات وتقاليد منهجية تنتمي إلى وعي ومعرفة نقديين حديثين أو معاصرين، أن يساهم في إعادة تصنيف المتن السردي العربي الكلاسيكي، ويضفي على بعض نماذجه «الأدبية» (La litterarite) سواء كانت متوارية أو مفقودة أو منشودة؟ لاريب، في أن القراءة، باعتبارها فعلا تتنضد طيه جملة من المعتقدات والاحكام والبدهيات والرؤى والاجراءات، تقتدر حقا، إذا ما استغرقت البنيات الموضوعاتية والسردية والأسلوبية للنصوص القديمة أو التراثية، على بعث الروح مجددا في هذه الأخيرة، وتوليد المعنى والقيمة، حيث يبدو اللغو، أو يفترض أننا بصدد أوراق ملوثة بالحبر، فحسب، ويكفي أن أوشر هنا إلى الألمعية التي حملتها، على سبيل المثال، مورفولوجية «بروب» وسيميوطيقا «كريماس»، وسرديات «جونيت»، وظاهراتية «باشلار» إلى آثار من قبيل: ألف ليلة وليلة، والمقامات، وكليلة ودمنة، وكرامات الصوفية ومناقبهم.. الخ.

ولعل الرحلة، بوصفها لوينا في فيفساء السرود الكلاسيكية العربية والمغربية تخصيصا، قد طالها الاهتمام النقدي، هي الأخرى، من منظورات قرائية مختلفة ومتعددة. وحاول عدد من الباحثين، في العقدين الأخيرين تحديدا، تناول النص الرحلي في ضوء استراتيجيات تنتبه أكثر إلى تمثيلية الصورة، وترصد التضاييف الخلاق بين البلاغي والثقافي، وتستجلي طرائق

التشخيص الفني.

والواقع، أن التفتن للرحلة كنتاج أدبي يستوفي قدرا من شروط السرد ومواصفات التخيل، يتلبس أساسا برغبة في إخراج هذا النمط من سجل الأدب الموازي الذي يقحم ضمنه دائما، وفصله عن المعارف والخطابات الفكرية والعلمية (التاريخ، والفقه، والجغرافيا، والأنثربولوجيا.. الخ) التي يلحق بها، ويرتهن الحكم الفني في ظلها بأحكامها ومقاصدها الأساسية. ومن ثمة، يلاحظ أن البيان لا يطلب في الغالب إلا بوصفه ذريعة إلى شرح أو تفسير قضية غير أدبية.

والجدير بالذكر هنا، أن البحث عن شعرية «ممكنة» خاصة بالرحلة، وخليقة باحتواء تراكمها الكمي والنوعي الغني والزاهر، ينبغي أن يتمثل هذه الذاكرة القرائية، على سلبياتها وتحفظاتنا تجاهها، وكذا تلك الطبيعة المركبة للنص الرحلي، والهوية المتأرجحة بين العلم والفن، الاخبار والامتناع، التقرير والخيال، وغيرها من التقاطعات التي ارتأينا راجعها إلى صوتين اثنتين.

رحلة السفر: التعلم

تعين الصورة الأولى مبدأ التعلم. ذلك أن الرحالة لا يقدم على السفر إلا بدافع ملء فراغ معرفي (الدراسة أو الاستكشاف) أو روجي (الحج أو السياحة الصوفية)، أو محو جهل مفترض يعتري الذات الفردية أو الجماعية (الرحلات السفارية

المتوجهة إلى دار الحرب أو الفكر)، أو الانسياق وراء غرض مفتقد لا يمكن بلوغه وتملكه في المكان البدئي والموطن الأصلي، وبالتالي فإن الرحلة تغدو مسار تكون وبحث ونضج وتعلم، ووسيلة إلى شحذ الكفايات واكتساب الهارات وصقل المواهب.

ولما كان صاحب الرحلة ينقل تجربته، وكل ما تحصل لديه خلالها إلى مجال الكتابة، فإنه يسعى إلى تعميمها على غيره من المتلقين، حتي يتجاوزوا عن طريق القراءة، حالة الفراغ أو الجهل أو الفقد، التي تخطاها هو بواسطة الفعل والتجوال، وهنا يبرز التعليمي للنصوص الرحلية، وطواعيتها للتكيف البيداغوجي، وقد نجعلها في طليعة الأجناس الأدبية تناسبا مع حاجيات التربية والتدريس.

تقدم الرحلة مادة غزيرة ومتنوعة حول «المسالك والممالك» وتاريخ الأمم والأعلام والوقائع، وكذلك معطيات ثقافية واجتماعية وعقائدية عن حياة الشعوب ونظم الحضارات، فضلا عن توثيقها لمراحل من ترجمة الرحالة، وتسجيلها لخط سيره ((Itineraire) بمعية مرافقيه، وإيرادها لملاحظات وانطباعاته وتعاليقه وشهاداته. وتجدر الملاحظة، في هذا الصدد، أن الدرس المقارن الذي يتناول الاعمال الأدبية استرشادا بالمنظور الصورولوجي، يجد في النص الرحلي منظنته بما أنه ينم عن بؤرة لتخلق الصور والتمثيلات حول الأنا والآخر؛ أناسا وثقافة وفضاءات.

بيد أن الرحلة ليست خزاناً لمعلومات مستخلصة من تجربة السفر فقط، ولكنها تعتمد أيضا على ثقافة الرحالة (الفقهية والبلاغية والفكرية والسياسية)، وعلى رصيده القرائي، بحيث يشي متنها باقتباسات وصلات تناصية مع متون غائبة، رحلية كانت أو شعرية أو تاريخية أو كلامية. وعليه، ينتبه أحد الدراسين المغاربة المعاصرين لكون «ابن بطوطة» قد نهل من «ابن جبير»، و«العمرأوي» استفاد من «الطهطاوي» و«الزياني» رجع بين الفينة والأخرى إلى «العياشي» و«الغياثي»، وهكذا دواليك.

رحلة الكتابة: الأدبية

أما الصورة الثانية، التي تدعم المقترح، فإنها تشير إلى مبدأ الادبية الذي يلزم مؤلف الرحلة ومتلقيها معها على امتلاك المعرفة المسبقة، خلافاً لمبدأ التعلم الذي يفترض وجودهما في درجة الصفر للمعرفة؛ إذ من المؤكد أن الرحالة عندما يعتزم تحويل محصلته من زمن الفعل إلى زمن الكتابة، يدرك تمام الادراك أن الأمر يتعلق بخبرة متعالية واستدلالية، تتعدى حدود سياحته المتفردة في البلدان والأوطان، إلى منظومة من التيمات والتقنيات والقواعد والتقاليد التعبيرية والأسلوبية والمعمارية الجاهزة والراسخة والناظمة للمنجز الرحلي السابق عليه؛ مما يجعل الرحالة، على غرار من قبله، يتمثل

الارتقاء والالتماع.

تبعاً لما سلف ذكره، لابد من الوقوف على الأطروحة المتميزة والرائدة التي دافع عنها الباحث عبد الرحيم مودن بخصوص رفع التهميش الذي يطول الرحلة علي مستوى النظرية والنقد والتلقي، والاقرار بأدبيتها واستهلايتها الخطابية والأجناسية، حتى لا تظل مجرد مكون حكائي في أحناس أخرى من قبيل الشعر والرواية والمسرح. ورغم أن أطروحة الباحث هذه، يطبعها شيء من الحماس والسجالية، فإنها من حيث المحتوى والمعالجة تدشن لمشروع التععيد لأدبية النص الرحلي التي عن لنا أن نفصل مقوماتها إلى المظاهر التالية:

1/ المظهر المعماري، ويتجلى في الهيكلية التي يتخذها النص، بدءاً من الصيغة التقريظية المتداولة في العنونة مثلما هي واردة في المركب الاسمي: «تحفة الملك عبد العزيز بمملكة باريز» للعرابي أو «اتحاف الأخيار بغرائب الاخبار» للجعايدي. ثم الطريقة النمطية المتعمدة عند الاستهلاك والتذليل، نحو: البسمة والحمدلة وذكر مبتدأ الرحلة ومنتهائها وغاياتها.. الخ. وكذلك التقليد المتبع في الوصف والحكي والاستطراد.

2/ المظهر الأسلوبي، ويبدو من خلال تعدد اللغات بالمعنى الباختيني للمفهوم - والخطابات والسجلات والمعاجم داخل النص الرحلي، إذ يتقاطع الشعر بالنثر، والموضوعي بالذاتي، والواقعي بالاستهامي،

هذه المنظومة في تأليف نصه، كي يضمن له الانتساب إلى هذا الضرب من الكتابة، ويستجيب لانتظارات القراء بمختلف مراتبهم، التي - الا انتظارات - تساهم بدورها في عملية منح النص هويته الاجناسية، بما تشربته وترسب لديها من معرفة بتلك المنظومة ذاتها. فالمؤلف والقارئ يتقاسمان الذائقة نفسها، سواء عند الانتاج والإبداع بالنسبة إلى الأول. أو عند الاستهلاك والتلقي بالنسبة إلى الثاني.

إن أدبية الرحلة ليست مسألة تقتصر على بنياتها، وقوانيتها المحايثة، وأشكالها فحسب، وإنما هي بالإضافة إلى ذلك، قضية ذوق فني ووعي نقدي سائدين، ومؤسسة ثقافية مؤطرة.

وبالتالي، فإن التاريخ الذي يضطلع بمهمة تآكل وعفاء القيم الجمالية للأجناس والنصوص، خليق انطلاقاً من الاوالية نفسها باستعادتها، وتنشيطها، وابدالها بأخرى قد تفوقها في السمو والاكبار.

وهكذا، فإن اعتبار الرحلة أدبا من الدرجة الثانية، والتحرز من إيلاجها قسم الاجناس الجميلة والراقية، حكمان يرتكزان على مفهوم معين للإبداع، تنبع نسبته من زوال الواضع التاريخي والرمزي الذي أفرزه. مع العلم، أن سيرورة التطور الأدبي لا تخلو من ظواهر تداول أو تناوب الأجناس على مراقبي سلم التراتبات الجمالية، في اتجاه الاسفاف والسوقية، أو في اتجاه

عناصر مستقاة من سيميائيات المحكي وعلم السرد، وطبيعة لاستيعاب الخصوصية الموضوعية والشكلية والجمالية لضرب من هذا القبيل. وضمن الجهاز الواسف المتعمد، نجد الحديث عن وظائف السارد، ووضعيات المسرود له، والسرد الموقعي، وأصناف الأمكنة والشخوص.

وصفوة القول إن الرحلة نمط كوني يتعدى العربية إلى باقي اللغات والحضارات الانسانية، وهو بذلك يتحقق في مجموعة من الأجناس التجريبية، مثل: الشعر والمسرح والرواية والمذكرات والأوطوبيوغرافيا. كما يتشكل من أنواع تاريخية صغرى، من نحو: الرحلة السفارية، الرحلة الحجازية، الرحلة الصوفية، الرحلة المخزنية، الرحلة التجارية.. الخ.

ومن ثمة، يمكننا أن نستشف أن سعي بعض الدراسين إلى تجنيس المتن الرحلي المغربي روماً لشعرية مستقلة، تنتظم خصائصه وتنوعاته، مادة ومبنى، لم يجد عن اكتناه تشابكات مكونين رئيسين، حاولنا أن نصوغهما في صوتين:
- التعلم كهاجس لرحلة السفر.
- والأدبية كهاجس لرحلة الكتابة.

والفصيح بالعامي، والتقريرى بالبياني، والمكتوب بالمرسوم والمصور. الأمر الذي يفيد بأننا إزاء نص حوارى بامتياز، يؤسلب مكوناته أو يهجنها، في ضوء ما يستدعيه موضوع الرحلة وبنائها. ولعل هذا ما دفع عبد الرحيم مودن، دائماً إلى توصيف الرحلة بالمشروع «المغربى» الجهض في كتابة «الرواية».

3/ المظهر الحكائي، ونلتسمه في مجموع المرويات والمغامرات والكرامات والأخبار والسير المبتوثة في تضاعيف العالم الرحلي، والمكسرة لرتابة الوصف التسجيلي والوثائق للأحداث والأفضية والظواهر. والملاحظ، أن الطابع العجائبي والفاغآتى، الذي تتسم به عادة معظم هذه الحكيات، سواء كانت مستمدة من واقع الرحلة أو مقتبسة من نصوص أخرى، يكاد يضيف عليها صفة النتاج المتخيل جملة وتفصيلاً من قبل الرحالة، لولا الميثاق المرجعي الذي يربطه بقارئه، وتعلن عنه الرحلة عادة.

4/ المظهر السردى، ويشدد على «بنية السفر» على اعتبار أنها الأس الجوهري والثابت في سردية الرحلة - أو أدبيتها - التي تتحدد من خلال

الناقد والشاعر د. نزار هنيدي لـ «البيان» :

اهتم الشاعر والناقد السوري الدكتور نزار بريك هنيدي بإعادة قراءة جبران خليل جبران وفق رؤية نقدية معاصرة، درس خلالها مميزات بنية الأدب الجبراني، وقدم شرحاً مختلفاً للدور الذي لعبه جبران في الحداثة العربية، البيان التقت الدكتور هنيدي، وحاورته حول مشروعه الذي كان آخر كتاب صدر منه إعادة قراءة كتاب «النبى».

● أصدرت حتى الآن ١٣ كتاباً من كتب جبران خليل جبران في سياق مشروعه لإعادة قراءة جبران وفق رؤية نقدية معاصرة، كيف وجدت

أهمية الإنجاز الإبداعي الجبراني؟
- لا بد لنا حين نتحدث عن أهمية أي

إنجاز إبداعي، من أن نستند إلى معيار معين نحتكم إليه، فمن المعروف أن المدارس الأدبية المختلفة قد وضعت عدداً من المعايير المتباينة لتقويم أهمية العمل الأدبي، إلا أن هذه المعايير لم تكتسب صفة الشمولية أو الثبات، بل بقيت نسبية، إذا قبلت بها طائفة من النقاد أو المتلقين، رفضتها أخرى، وإذا انطبقت على نص ما، فإنها لم تنطبق على نصوص أخرى. لا يستثنى من ذلك سوى معيار واحد، يكاد يجمع عليه الجميع، وما هذا المعيار سوى نجاح العمل الأدبي في امتحان الزمن.

العلاقة بين الجمهور والشاعر.. تردت

دمشق - سمر طراف:

الجبراني؟

- تتألف بنية الأدب الجبراني من مزيج من العناصر الرومانسية والواقعية والصوفية والثورية والحداثيّة، التي استطاع جبران أن يؤالف بينها في توليفة سحرية لا تتأتى إلا لمبدع كبير حقاً، فأدبه رومانسي وواقعي وصوفي وثورى وحداثي في الوقت نفسه. أما كيف تنجذب هذه الخيوط وتتفاعل فيما بينها لتتماهى في النسيج الأدبي لنصوصه، فذلك هو سر هذه النكهة الخاصة التي تمنح أعمال جبران فرادتها وخصوصيتها.

وقد شكلت أعمال جبران خليل جبران منعطفاً جديداً في تاريخ الثقافة العربية، وعلامة فارقة في الأدب العالمي كله، وكان ذلك نتيجة لتضافر مجموعة من العوامل:

منها ما كان مركزاً في عمق شخصيته التي تجنح نحو مثالية طهرانية لا تعترف بالإنسان إلا متعبداً في محراب القيم العليا من خير ومحبة وعدالة وجمال.

ومنها ما كان نتيجة للواقع الذي عاشه في طفولته في لبنان، حيث أدرك بحسه المرهف النافذ مدى الانفصام الحاصل بين فتنه الطبيعة الخلابة، وبين قسوة علاقات الحياة اليومية بين البشر، فاختر الانحياز إلى الطبيعة وسحرها، وآمن أن في الطبيعة قوى أكثر جدارة بإضفاء المعنى على الوجود البشري من تلك القوى المادية التي تستهلك روح الإنسان وجسده، وربما كان ذلك هو الذي دفع به إلى تلك الرومانسية

فالنص الذي يتجاوز عصره الذي كتب فيه، ويبقى قادراً على بث المتعة الأدبية وجذب جمهور القراء، بعد انقضاء الشروط الزمانية والمكانية التي كانت تحكم ظروف إنتاجه، هو النص العظيم بامتياز. ذلك أن الزمن هو الغربال الحقيقي والحكم الفصل في قيمة أدبية أي عمل كتابي.

ومما لا شك فيه، أن أعمال جبران خليل جبران، من هذه الأعمال التي استطاعت أن تصمد في وجه الزمن، وتنجح في امتحانه، ذلك أنها اليوم، وبعد مرور أكثر من سبعين عاماً على وفاة مبدعها، ما زالت تصدر قوائم الكتب الأكثر مبيعاً، وما زالت دور النشر تتسابق على إعادة إصدارها بطبعات شعبية أحياناً، وطبعات فاخرة أحياناً أخرى.

بالإضافة إلى أن أعمال جبران لم تتجاوز حدود الزمان فحسب، بل تجاوزت حدود المكان أيضاً، فهي اليوم مقروءة في جميع بقاع الأرض، بعد أن تمت ترجمتها إلى معظم لغات العالم.

واعتماداً على هذا المعيار الذي قلما يخطئ، فإن المهمة الملقاة اليوم على عاتق النقاد والباحثين الذين يدرسون أعمال جبران، تتخطى مسألة إطلاق حكم القيمة عليه، إلى ما هو أهم من ذلك بكثير، وهو محاولة سبر أغوار الأدب الجبراني للوقوف على الخصائص الأصلية التي يتميز بها، واستقراء العوامل التي جعلته قادراً على ملامسة الجوانب الأكثر عمقاً وشفافية في الجواهر الإنساني.

● ما هي أهم مميزات بنية الأدب

الطاغية التي ترى في عالم الغاب الجنة الموعودة حيث لا شرور ولا آثام وليس سوى المحبة والجمال، وهذا ما يفسر ولعه الشديد بتلك (التيمة) البلاغية الأثيرة التي قلما يخلو منها نص من نصوصه، وهي تجسيد الطبيعة وموجوداتها ككائنات تفيض بالحياة.

ولا ريب أن في ما ورثه جبران من الثقافة العربية يشكل لبنة رئيسية من لبنات المعمار الجبراني: فقد قرأ الشعر العربي والفلسفة العربية، فأعجب بابن الفارض، كما فتنته قصيدة ابن سينا في النفس، وأبدى إعجابه بالغزالي الذي يعتبره (أقرب إلى جواهر الأمور وأسرارها من القديس أوغوستينوس).

إلا أن أهم ما ورثه جبران عن الثقافة العربية والشرقية هو تمثله لشخصية المخلص أو (النبي) ولغته ومواقفه، وهو ما يعبر عنه جبران في إحدى رسائله إلى ماري هاسكل عام 1929 حيث يقول (إن الطموح الجوهري للشرقي العظيم هو أن يكون نبياً)، غير أن الجبرانية (على حد تعبير أدونيس) هي نبوة إنسانية، وبهذه النبوة الإنسانية يتجلى جوهر الفكر والإبداع الجبراني.

● في كتاب النبي أجريت مقارنات بين الترجمات المختلفة إلى اللغة العربية التي قام بها ميخائيل نعيمة، يوسف الخال، ثروت عكاشة.. ماذا كانت نتيجة هذه المقارنات؟

- ولا شك أن تعدد الترجمات يعود إلى ثراء الكتاب وقابليته للقراءات المتعددة، فكل ترجمة هي قراءة في

المآل الأخير، كما أن لغته الشعرية العالية تجعله من المستحيل نقله إلى لغة أخرى دون أن يفقد الكثير من إحياءاته ومعانيه التي لا تقولها الألفاظ وحدها، وإنما تفوح من الصور التخيلية والتراكيب اللغوية والنغم والإيقاع وغيرها من الخصائص الشعرية، التي تمكن النص من حمل ما ينوء بحمله في الحالة التي يؤول إليها بعد الترجمة، مهما كانت هذه الترجمة أمينة ودقيقة. وهو الأمر الذي أدركه جميع من قاموا بتعريب الكتاب، فالأرشمندريت أنطونيوس بشير في مقدمة ترجمته، يلفت نظر القراء إلى أن جبران يصور فكره قبل أن يعبر عنه بالألفاظ.

أما (ميخائيل نعيمة) فيعترف في مقدمته أن ترجمة كتاب من طران النبي ليست من السهولة في شيء، بل إنها من المشقة بمكان، فالكتاب يزخر بالتلوين الشعري، والإيقاع الموسيقي، والإيماءات الرمزية، والاستعارات المبتكرة، إلى جانب ما فيه من تصوير الأفكار والأحاسيس المبهمة تصويراً أقل ما يقال فيه إنه ليس مألوفاً، لأن من الأفكار والأحاسيس ما يتعذر نقله إلا بالتلميح وإلا بالرموز.. وبالرغم من أن الأستاذ (نويل عبد الأحد) يعترف لنعيمة بأنه أقرب المترجمين إلى جبران، إلا أنه يرى أن نعيمة اهتم بمعاني الكلمات القاموسية لا بدالاتها كإشارات ورموز وعلامات. ويدلل على رأيه ذلك بأن يورد عدداً كبيراً من عبارات الكتاب في الأصل

الإنكليزي مبيناً عدم كفاءة ترجمة نعيمة في نقل مغزاها الحقيقي، مما دفعه، بعدما اكتشفه وما جمعه من ملاحظات عبر معاودته قراءة النبي وترجماتة المختلفة، إلى القيام بترجمة جديدة يتوخى منها الذهاب إلى جوهر الفكر الجبراني في (النبي) حسب قوله.

ولا شك أن ذلك كله يؤكد القدرة المحدودة للترجمة في نقل كل ما يتضمنه الكتاب وما يفوح من لغته ورموزه وتخيلاته وإيقاعاته من الإحياء والصور والمعاني، وهو ما قصده (ميخائيل نعيمة) حين تمنى لو أن جبران تولى ترجمة مؤلفاته الإنكليزية - أو النبي في الأقل - بأسلوبه الذي تفرد به بين كتاب العربية، ولم يترك أمر الترجمة لغيره.

● ماهي جذور مفهوم النبي في شخصية جبران وفكره؟

- لا شك أن افتتان أبران بفكرة (النبوة) وتوقه إلى تمثل شخصية (النبي)، تعود إلى سني حياته الباكورة، كما يتبين لنا من خلال مراجعة رسائله المتعددة التي كان يكتبها إلى ماري هاسكل وغيرها. وهو الأمر الذي يمكن لنا أن نستنتجه أيضاً من مراجعة كتاباته السابقة على صدور (النبي)، فمنذ كتابه الأول (الموسيقا) الذي صدر عام 1905 نرى جبران يستخدم صيغة الخطاب النبوي الذي لا يليق بغير الأنبياء والمرسلين، وفي كتابه الثاني (عرائس المروج - 1906) نلتقي شخصية (يوحنا المجنون) التي يسبغ عليها جبران

عدداً من خصائص (النبوة). إلا أن هذه الشخصية لم تكن قادرة على التجسيد الكامل لمفهوم (النبي) الذي يسيطر على تفكير جبران ووجدانه، لا سيما بعد أن انتهى وحيداً، ناظراً بعينين دامعتين نحو القرى والمزارع المنتثرة على كتفي الوادي، مردداً الكلمات التي تفصح عن انكساره، لذلك كان لا بد لجبران أن يبدع شخصية أخرى، أشد تماسكاً، وأكثر اقتراباً من الصورة التي رسمها في ذهنه، للنبي الذي يثور على الواقع الفاسد، ويرفض الشرائع المزيفة، ويؤسس لمفاهيم جديدة، تنفذ إلى قلوب الناس وعقولهم، وتعمل على تحريرهم وبث روح المحبة والسلام فيهم، فكانت شخصية (خليل الكافر) التي شغلت أكثر من نصف كتابه الثالث (الأرواح المتمردة) الذي صدر عام 1908.

وعندما صدر كتاب (دمعة وابتسامة) عام 1914، بدا جبران وكأنه قد ضاق ذرعاً بإخفاء صوت النبوة الذي يصرخ في أعماقه، من خلال تحويل هذا الصوت إلى شخصيات قصصية مثل يوحنا المجنون وخليل الكافر. ولذلك أثر أن يصرح بصوته النبوي، قائلاً في خاتمة الكتاب: (جئت لأقول كلمة، وسأقولها) ولا شك أنه كان بذلك يتمثل افتتاحية إنجيل يوحنا: (في البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله). لذلك عمد جبران إلى صياغة رسالته النبوية شعراً، في الحركة الثانية من قصيدته الطويلة (المواكب) التي بشر فيها بعالم تزول

أصحابه، وصلبه مواطنوه، وهذا هو قدر النبي الذي لا يسعى إلى غاية ذاتية، ولا يرغب في مجد شخصي بل جاء ليجعل أمام الناس أبهى، ولياليهم أسعد.

وهكذا بدأت فقايع الغرور تنطفئ عن نبي جبران، الذي صار اسمه الآن السابق، كما انطفأت فقايع غرور الملك الناسك، في كتاب السابق الذي صدر عام 1920 ورأى أنه في اعتزاله للعالم لن يكون أفضل حالاً من تلك الصحيفة البيضاء التي أثرت أن تبقى نقية طاهرة إلى الأبد دون أن تدع الظلمة ندنو منها أو تسمح للأقدار بملامستها، فظلت بيضاء كالثلج، نقية طاهرة، ولكن.. فارغة!

وهكذا عاد جبران إلى نفسه، كرسل محبة، متراجعاً عما صدر عنه في نوبة نزق حادة، من إعلان نفوره من البشر، وكراهيته لهم، بل راح يبرر ذلك الإعلان بأنه لم يكن يعني ما قاله تماماً، فهو ما فتى يحب البشر جميعهم، وبالرغم من أصنافهم ومشاربهم، وبالرغم من كل ما لاقاه منهم، ولكنه رأى أن يخفي محبته تلك وراء برقع من الكراهية، كوسيلة تمكنه من تحريضهم على سماع ما يريد قوله لهم، ولكنه الآن قد اكتشف عقم تلك الوسيلة، فقرة المحبة تكمن في إعلانها صريحة عارية، مهما كان موقف الآخرين منها ولذلك فهو يشعر بالندم الشديد على ما بدر منه. ولكن جبران، وقبل أن يصدر كتاب (النبي) سيعمد إلى رسم شخصية جديدة على شكل أنثى هذه

منه المتناقضات، وتتوحد فيه الأضداد، ولا يبقى فيه مجد سوى مجد الحب والمحبين، وسنرى أن هذا العالم سيشكل الأساس التي ستقوم عليه رؤيا (نبي أروفليس) فيما بعد.

ويبدو أن جبران، وهو المؤمن أشد الإيمان بأن (الكلمة) التي يحملها ذات منشأ علوي إلهي، كان يتوقع أن تفعل كلمته فعلها، فتنفذ إلى نفوس الناس، الذين سيتحلون حوله، منادين به نبياً، وعاملين معه على تغيير الواقع الذي يعيشونه، ليصبح مطابقاً للعالم الفاضل الذي نادى به، مثلما كان شأن بطله (خليل الكافر). إلا أن السلبية التي قوبلت بها كتاباته، بل والحملات الشرسة التي شنّها عليه عتاة المحافظين من الكتاب والنقاد ورجال الدين، أصابته بحالة شديدة من الإحباط واليأس، تجلت في كتابه (العواصف) الذي صدر عام 1920، فقد وصفه الناس بالكفر والإلحاد، وطالبوا بنذ تعاليمه وحرق كتبه، تماماً كما هو الحال مع أي نبي يحمل رسالة جديدة (45).

وهكذا راحت صورة (النبي) تتغير عند جبران، فلم يعد النبي ذلك الرجل الذي يتوجه إلى الناس ويتقرب منهم ليبثهم تعاليمه، بل هو من يعتكف الناس ويبتعد عنهم، كما هي حال شخصية (يوسف الفخري) في نصل (العاصفة).

ويتذكر جبران أن جميع الأنبياء عانوا من تجاهل مواطنهم وسلبيتهم أشد من معاناته، ولاقوا من العذاب والهوان على أيديهم، ما لا يقاس بعذابه، بل من الأنبياء من قتلة

المرّة، هي (آمنة العلوية)، ليسبغ عليها صفات النبوة، وليضع على لسانها أيضاً مجموعة هامة من الأفكار التي سيبلورها (النبي) بعد ذلك بعامين، ففي عام 1921 كتب نصاً شديداً الأهمية بعنوان (ارم ذات العماد)، وهو متضمن كتاب (البدائع والطرائف) الذي صدر عام 1923، وفيه نلتقي بشخصية غريبة هي (آمنة العلوية) التي تملأ روحها كل مكان، أما جسدها فيسير متجولاً بين التلول والأودية.

وهكذا يتّضح لنا أن (نبي) جبران لم يكن له أن يظهر على الصورة المتكاملة التي نراها في كتاب (النبي)، لولا مروره في تلك المراحل جميعها، بدءاً ب (يوحنا المجنون)، وانتهاء ب (آمنة العلوية). وكأن تلك المراحل لم تكن سوى تعبير عن الأدوار المتعاقبة التي (تقمّص) فيها النبي تلك الشخصيات المتعددة، والتي كانت ذاته خلالها تتنامى وتقترب من تحقيق (ذاتها العظمى) حسب المبدأ الجبراني في التقمّص. فجبران يشبه ذات الإنسان بالجدول الصغير، الذي يدور دورات متعددة، تمثل الحيات المتعاقبة، وفي كل دورة يحمل المزيد من الخبرات، ويكتسب الجديد من المعارف، ويكتشف ما بقي خافياً من الأسرار، وتصفو مياهه وتشفّ ليصبح قادراً على النفاذ إلى جوهر الوجود، ومن ثم يغدو مؤهلاً للعودة إلى الالتحام بالبحر العظيم، الذي يمثل الذات الكونية الأرضية الخالدة، حيث تجد الذات الإنسانية سلامها الشامل وحريتها الحقيقية.

لقد توخّيت أن أبين صلة كتاب (النبي) بمؤلفات جبران السابقة عليه، لتأكيد أن (نزعة النبوة) كانت متأصلة في نفسه منذ بداياته الأولى، وأن الرسالة التي يحملها كانت تنمو نمواً طبيعياً من كتاب إلى آخر، ومن مرحلة إلى أخرى. ولذلك يمكن للمرد أن يقول باطمئنان كبير، إن جبران لم يكتب (النبي) بسبب تأثره المباشر بكتاب نيتشه (هكذا تكلم زرادشت) كما يذهب عدد من المؤلفين. فقد سبق لجبران أن وقع تحت سيطرة نيتشه في عدد من النصوص التي ضمّها كتاب (العواصف)، لكنه سرعان ما خرج عليه، وناقضه، لأن أفكاره لا تنسجم مع الخط العام للفكر الجبراني. وعندما بلغ جبران ذروة نضجه الفكري والفني في كتاب (النبي) نجد أنه لم يأخذ من كتاب (هكذا تكلم زرادشت) سوى شكله الخارجي، الذي يتجلّى في وضع الأفكار والمقولات على لسان نبي يحمل من الصفات والمكاتب ما يجعله مختلفاً عن الآخرين. وفي غير ذلك فإن كتاب (النبي) شديد الاختلاف عن كتاب نيتشه، بل ويبدو مناقضاً له تماماً. مما يتيح لنا القول بثقة مطلقة، إن المكان الطبيعي الذي يجب أن نضع فيه كتاب (النبي) هو تماماً مقابل كتاب (هكذا تكلم زرادشت)، وليس إلى جانبه على الإطلاق. فهو الكتاب الذي يعبر عن الجوهر الإنساني المتسامي، مقابل كتاب نيتشه الذي لا يعبر عن شيء قدر تعبيره عن سقوط الحضارة الغربية، واضمحلال كل ما له علاقة بالجوهر الإنساني فيها.

● ما هي أهمية الدور الذي لعبه جبران في تاريخ الحداثة العربية؟
 - لا تقتصر حادثة جبران على ما قام به من هدم لأفكار الماضي البالية، التي تكبل الإنسان وتعيق تقدمه وتطوره، ومن زعزعة للأسس التي تقوم عليها الاستغلال والاضطهاد، ومن تبشير برؤيا جديدة يصبح فيها الإنسان سيد مصيره وسيد الطبيعة من حوله، رؤيا تقوم على الحرية والحب والعدل والجمال. بل إن أية نظرة إلى الإنجاز الجبراني تبقى ناقصة إذا لم تدرك أنه كان إيذانا بثورة الحداثة التي سوف تنقل الكتابة العربية من حال إلى حال. أو كما يقول (أدونيس): (تبقى أهمية جبران الأولى في أنه سلك طريقا لم تعرفها الكتابة العربية.. فلم تعد الكتابة العربية، بدءا منه، تتأمل ذاتها في المرايا اللفظية، بل أصبحت تنغمس في العذاب والبحث، والتطلع، ومن هنا امتلأت بالحيوية...) ولذلك يعتبره أدونيس (مؤسسا لرؤيا الحداثة، ورائدا أول في التعبير عنها).
 تقوم حادثة جبران على رفضه للمفهوم التقليدي للشعر. فالشاعر ليس من يستخدم الكلام العادي ويصبه في قالب مسبق الصنع ليصف مظاهر الأشياء. وهو ليس من يلم المعاني المطروحة على قارعة الطريق ليتخير لها الألفاظ المناسبة ويجود في سبكها ويقيم لها وزنها. بل الشاعر هو من يرى ما وراء الأشياء، ويغوص إلى الأعماق. هو من (يغمض عينيه عن الدنيا ليرى ما وراء الدنيا، ويغلق أذنيه عن ضجة

الأرض ليسمع أغاني اللانهاية).
 والشعر هو قول ما لا يمكن للغه الكلام العادية أن تقوله. وهو ما يعبر عنه جبران في العبارة التالية: (في أعماق نفسي أغنية لا ترضي الألفاظ ثوبا. أغنية تقطن حبة قلبي فلا تريد أن تسيل مع الحبر على الورق). فلغة الكلام العادية لا يمكن أن تصلح للتعبير عما يحسه الشاعر ويراه. لذلك لابد لكل شاعر من أن يخلق لغته الخاصة به. وهو ما أدركه جبران فقال: (ففي العربية خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة كانت قد وصلت حداً بالغاً من الكمال. لم أبتدع مفردات جديدة بالطبع، بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة).
 وكما أن لغة الكلام العادية لا تصلح للشعر، فكذلك لا يوجد شكل محدد يمكن له أن يحتوي ما يفجره الشعر من كشوف ورؤى. فمجال الشعر هو: (الشيء الآخر الأبعد في الإنسان، الشيء الذي لا نفهمه، والذي نسعى لأن نجد شكلا يعبر عنه، وهكذا كان لابد لجبران من أن يسخر من هؤلاء الذين يعتمدون القوالب الجاهزة والصيغ القديمة فيقول: (لو تخيل الخليل أن الأوزان التي نظم عقودها وأحكمنا أوصلها ستصير مقياسا لفضلات القراح وخيوطا تعلق عليها أصداف الأفكار لنثر تلك العقود وفصم عري تلك الأوصال)).

بل إنه يسخر حتى من هؤلاء الذين يحاولون تقليد عمالقة الشعر العربي والنسج على منوالهم، لأنهم بذلك يفقدون أصالة التعبير عن ذواتهم،

ولا ينتجون سوى نسخة ثانية باهتة
لأنصرة فيها ولا حياة.

ذلك أن المقلد لا يكتشف شيئاً ولا
يخلق أمراً، فهو ذاك الذي يسير من
مكان إلى مكان على الطريق التي سار
عليها ألف قافلة على حد تعبيره، (فإذا
كان الشاعر أبا اللغة وأمها، فالمقلد
ناسج كفنها وحافر قبرها).

وهناك مسألة لا بد من الإشارة
إليها، وهي أن كتب جبران تزخر بعدد
كبير من النصوص التي يمكن
اعتبارها قصائد نثر حقيقية، وليست
مجرد نصوص من النثر الفني كما
كان يقول الدارسون والنقاد. فإذا
أعدنا قراءة تلك النصوص بذائقتنا
المعاصرة اليوم، وبالأستناد إلى
الشروط الصارمة التي وضعتها
المنظرة الأكثر شهرة لمفهوم قصيدة
النثر في الأدب الحديث، وهي الناقدة
(سوزان برنار) في كتابها التأسيسي
(قصيدة النثر من بولدير إلى العصر
الحاضر)، سنجد أن كلا من هذه
النصوص يشكّل بنية عضوية
مستقلة، ولا يفترض لنفسه أية غاية
خارج أهدافه الشعرية الخالصة، كما
أنه يقدم نفسه ككتلة زمنية واحدة،
ويتجنب الاستطرادات الأخلاقية أو
الإسهابات التفسيرية، وبذلك فإن
هذه النصوص تحقق الشروط التي
تسمح بتمييزها عن النثر الفني،
وتتيح لنا اعتبارها قصائد نثر
حقيقية. ولذلك فإن أية كتابة لتاريخ
قصيدة النثر العربية يجب أن لا
تتجاهل الدور التأسيسي الذي لعبته
نصوص جبران خليل جبران.

● باختصار كيف تنظر إلى

الشعر العربي المعاصر؟

- إن أيّ حديث عن المشهد الشعري
العربي الراهن، لا بدّ له من أن يتطرق
إلى مسألتين اثنتين، تتعلق الأولى
بالمستوى الفنّي للأعمال الشعرية
التي يتم إنتاجها، وتتعلق الثانية
بمدى التفاعل القائم بين هذه الأعمال
من جهة، وبين الجمهور المتلقي من
جهة ثانية.

وأعتقد أنه لا يجوز لنا في أحكامنا
أن نخلط بين هاتين المسألتين، لأن
العلاقة بينهما ليست علا ميكانيكية
مباشرة، بل إن كل واحدة منهما
تحكمها مجموعة من المعطيات
والظروف والشروط المتعددة
والمتباينة، بحيث أن النتائج الإيجابية
المتقدمة التي يمكن إحرازها على
صعيد أيّ منهما، لا تنعكس
بالضرورة على المسألة الثانية.

وأعتقد أن فهم القضية بهذا الشكل
ضروريّ جداً إذا ما أردنا أن نحكم
على شعر أي فترة زمنية دون أن نقع
في مطبّ الأحكام المبتسرة أو
السطحية والمتسرعة.

وفيما يخصّ المسألة الأولى، فإنني
أرى أيضاً أن المستوى الفنّي للشعر
في أي عصر من العصور، لا يمكن أن
يقاس بالمستوى الذي تتوقف عنده
غالبية الأعمال الشعرية التي تنتج في
ذلك العصر، لأن هذه الغالبية تبقى
دون المستوى المتوسط دائماً.

فالإبداع ليس ديموقراطياً بحي
يتوزع بالتساوي على معظم الذين
يجربون حظهم في كتابة الشعر. وما
أكثرهم دائماً.

ولو أردنا أن نحكم بهذه الطريقة

على شعر العصر الجاهلي أو العباسي مثلاً لوجدنا أن الشعر الذي كانت تنتجه الأغلبية غير مؤهل أبداً للبقاء أو الخلود، ولكن كل عصر كان يُقدَّر له عددٌ من الشعراء الحقيقيين الذين يُخلِّقون بقصائدهم فيطبعون عصرهم بطابعهم المميّز، لذلك فنحن نعتبر العصر الجاهلي عصرًا ذهبياً للشعر لأنه العصر الذي أنتج قصائد ومعلقات امرئ القيس وطرفة والنابغة، وليس لأن معظم الشعر الذي أنتج فيه كان من هذا المستوى الرفيع.

وكذلك لولا وجود المتنبي في عصره، لما كان لذلك العصر دوره في التاريخ الشعري، فيكفي أن تراجع «يتيمة الدهر» مثلاً لتكتشف عشرات الشعراء الذين عاصروا المتنبي دون أن يستطيعوا الوصول إلى مستواه الفني ولذلك لم يعد يذكرهم أحد، وقل مثل ذلك عن حال الشعر عند جميع الشعوب وفي مختلف العصور. واعتماداً على هذه الرؤية أستطيع

القول في توصيف المشهد الشعري العربي المعاصر أنه بالرغم من كون غالبية الأعمال الشعرية التي تُكتب اليوم لا ترقى إلى مستوى النضج المطلوب، إلا أن ذلك لا يعني الكثير في حكمنا على المستوى الفني للشعر المعاصر، لأن هذا الشعر أنتج أيضاً عدداً هاماً من القصائد العظيمة، وإن الحكم على المستوى الفني للشعر المعاصر ينطلق من هذه القصائد الحقيقية وليس من شعر الغالبية، وبذلك يمكن القول بثقة كبيرة إن الشعر المعاصر استطاع الوصول إلى آفاق لم يكن بالإمكان الوصول إليها في أي عصر سابق.

أما عن المسألة الثانية فمما لا شك فيه أن العلاقة بين الشعر والجمهور قد تردت بشكل مريع عما كانت عليه في الفترات السابقة، وأعتقد أن تقصي أسباب هذه الحالة يقع في دائرة اهتمام علماء الاجتماع والسياسة والإقتصاد وليس فقط في دائرة الشعر والنقد.

دعاء

الشيطان

بقلم: خالد الشايجي

عندما اعتلت الشاحنة الضخمة
أحد مرتفعات الطريق الصحراوي
الطويل نظر سائقها أبو أحمد الذي
يبدو وكأنه في عجلة من أمره نظر
إلى الطريق المعبد الطويل يمتد أمامه
متخللاً الصحراء الكالحة في يوم من
أيام الصيف اللاهية، حيث يبدو له من
ذلك المرتفع بلا نهاية بينما تتردد في
نفسه كلمات ملل وتذمر - تباً له من
طريق... ألا ينتهي أبداً، وتلفت حوله
وهو قابع في قمرته وكأنما يريد أن
يفعل شيئاً يغير فيه من الرتابة داخل
هذه الغرفة الضيقة الصغيرة منذ بدأ

رحلته بشاحنته، ونظر أثناء ذلك إلى جوانب الطريق فرأى بوادر ازدياد سرعة الريح، حيث بدأت الرمال الحمراء زحفها مع اتجاه الريح بشكل موجات تسبح على وجه الأرض وكأنها مهاجرة إلى مكان ما.

كان يرى فيها طيف خيال يزحف فوق الواقع، فيمتزج الاثنان فيعطي منظرهما مزيجاً من الرؤى التي تحاكي حاله وواقعه، ففي جيئته وذهابه منذ سنوات طويلة تشابه كبير في جيئة وذهاب هذه الرمال من جانب إلى آخر على هذا الطريق مع تغير اتجاه الريح على أنه لم يحقق شيئاً مما يطمح إليه حتى الآن.

على أية حال يبدو أن أبا أحمد قد تبدل كلية.. فهو ليس كما كان عليه حاله في الرحلة السابقة ولا في كل الرحلات الأخرى، إنه يريد أن يطير ليصل إلى نهاية رحلته هذه فما الذي غيره يا ترى؟ فهو لم يشعر بالحماس قط ولا بالاندفاع كما يشعر به الآن.

إنه يحدث نفسه بالمستقبل لأول مرة ويتراءى له ابنه أحمد الطالب في المرحلة الثانوية وهو يعمل طبيباً في عيادته ويطل عليه وجه أم أحمد، ذلك الوجه الحبيب إلى نفسه، وجه تلك المرأة الصبورة الصامته التي لم تسأله يوماً لنفسها شيئاً، كل ما تطلبه للبيت وللأولاد فقط وربما زادت قليلاً وقالت له: أبا أحمد إنك بحاجة إلى قميص جديد.

لقد كانت شخصيتها قوية في إدارة البيت حتى أنه لم يكن يشعر بالقلق خلال غيابه الكثير عن البيت والأولاد أو هكذا يبدو له.

قال في نفسه: إيه يا أم أحمد.. ابشري.. سوف لن تعود تلك الأيام وسوف تولي إلى غير رجعة وسوف تكونين سيدة بحق وتعيشين كما يعيش المترفون بقية حياتك، لقد وانتنا الفرصة أخيراً، وانتبه لنفسه فجأة أثر مطب مرت عليه الشاحنة أيقظته من أحلامه وتصوراته.

لقد عمل أبو أحمد لدى إحدى الشركات التي تستورد الخضار وتنقله بالشاحنات بطريق البر من الدول الأخرى وطوال مدة عمله لم يتغير في حياته شيء قط، فراتبه لا يكاد يفي بمتطلبات الحياة، فلديه ولدان وابنتان كلهم في المدارس ومع تقدم الزمن تزداد التكاليف الدراسية والمعيشية ولا يواكبها زيادة موازية في الراتب، كل هذه هموم لا تفارقه بل وتتزايد خاصة إذا تجرأ وفتح نافذة المستقبل.

خفف من سرعة شاحنته بعدما تراءت له عن بعد استراحة على الطريق اعتاد أن يقف هو والكثير من زملائه السائقين ليرتاحوا قليلاً ويجددوا نشاطهم للمرحلة القادمة، بعد قطع تلك المسافة في هذا الجو اللاهب المشتعل في مثل هذه الأيام الصيفية من كل عام.

عندما توقفت الشاحنة ونزل منها أبو أحمد فإن أول شيء فعله هو التأكد من سلامتها ثم اتجه بعد ذلك إلى داخل المطعم فوجد فيه بعض زملائه الذين رحبوا به ودعوه إلى الجلوس معهم.

تحدث الجميع في كل شيء وكانوا يضحكون بين الفينة والأخرى إلا أبا أحمد فإنه واجم شارد الذهن حتى قال له أحدهم:

- ما بك يا أبا أحمد؟ كأنك لا تسمع ولا ترى.

فاعتذر أبو أحمد بأن صحته ليست على ما يرام وبعد ذلك دفع فاتورة الحساب ثم اتجه إلى شاحنته، قال أحدهم.. إنه ليس كما يدعي.. ولا أعتقد أن السبب هو صحته فلا بد أن يكون هناك ما هو أكبر من ذلك.

قال آخر: وماذا يكون أكبر من ذلك؟- ثم استطرد- إن كل ما سيكون ليس أكبر من أول الرحلة أو آخرها، كلنا في الهم سواء.

قال آخر: أنت آخر من يحكم في هذه الأمور، فأنت أعزب لا تحمل غير همك وهو يحمل هموماً أخرى غير همه ولا يعلم إلا الله ما بقلبه فهو رجل كتوم وصبور.

- توجه أبو أحمد إلى شاحنته وبدأ الجزء الآخر من الرحلة ولو تخيلنا ما يدور بخاطره لوجدنا أن الجزء القادم هو أهم ما يفكر فيه.

وعادت الشاحنة إلى ذلك الطريق من جديد وبدأ الطريق أمام أبي أحمد كأنه أفعى ضخمة سوداء ليس لها نهاية وأعاد منظر ذلك الطريق الموحش صور أسرته واحدة بعد الأخرى إلى مخيلته وكأنما يسري بها عن نفسه تلك الوحشة.. صورة أحمد في عيادته.. وأم أحمد في بيتها الفخم وبقية الأولاد يحملون أمنياتهم في موكب حالم، وبلا شعور تزداد قبضته إحكاماً على مقود الشاحنة، وتزداد أعصابه تشنجاً فتزداد سرعة الشاحنة دون أن يشعر بذلك ولكنه حين ينتبه يلقي بنفسه باسترخاء على كرسي القيادة وهو يتنهد قلقاً وغير راض عن نفسه، ربما لأن التغيير المرتقب سيكون ثمنه باهظاً.

لقد تعرف خلال رحلاته المتعددة على مزارعين كبار لهم خبرة كبيرة وباع طويل في أعمال المخدرات وزراعتها وتسويقها وقد شاء حظه أن يلتقي أحدهم وتتوثق بينهم المعرفة.

لم يكن أبو أحمد يعرف عن صاحبه إلا أنه تاجر خضار وفواكه إلا أنه مع مرور الزمن بدأ ذلك التاجر يعمل عمله، فهو لم يتعرف على أبي أحمد إلا لهدف مدروس، إنه يريد استغلال الشاحنة لنقل المخدرات إلى داخل البلاد، وغني عن التعريف كم تدر هذه التجارة السوداء اللعينة الكثير من أموال طائلة في زمن قصير، وهذا هو الطعم الخبيث الذي يجتذب الكثير من المعوزين من ضعاف النفوس والضمائر.

لم يكن أبو أحمد ممن يميلون إلى اللهو والعبث بل كان متزناً، رصيناً وملتزماً تجاه أسرته فلم يعرف عنه غير الصدق والاستقامة، ولعل هذه السمعة الطيبة وراء اختياره لهذه المهمة فقد عرف ذلك التاجر نقاط الضعف عند أبي أحمد فأغراه بالمال الذي لم يكن يحلم به طوال حياته.

«مرة واحدة فقط فتصبح ثرياً فقط مرة واحدة وكأنك فعلته خطأ فتتوب بعدها».

هذا هو شيطان الشر والإغراء، وتندلع الحرب الشعواء بين الخير والشر داخل نفسه.. وتتوالى رحلاته قبل أن يقرر، وينفرد به الشيطان في ذلك الطريق الكئيب جيئةً وذهاباً حتى استطاع أن يخنق في نفسه كل صوت معارض «ولو لمرة واحدة على الأقل».

وكانت هذه العبارة هي أساس القرار، سيخطئ مرة واحدة وبعدها تنقاد له الأمور بعد أن يصبح ثرياً ثم يقوم بأعبائه ومسؤولياته بلا هموم ولا ديون ولا حساب للغد.

على أنه لا يخفى على مثله ما سوف ينغص عليه حياته فيما بعد، فطالما بقي ثرياً فلن ينسى السبب ثم ما هو مبرر هذا الثراء السريع للأسرة؟ وليس هذا كل شيء إما علامة الاستفهام المخيفة هي ماذا لو اكتشفت السلطات حقيقة أمره؟ وهنا كاد أن يطبق على مكابح الشاحنة بكل قوته لولا أن تذكر أنه لا يحمل فيها شيئاً من ذلك بعد، ويظهر أن الصراع بلغ في نفسه مبلغاً كبيراً حتى أن شعر أنه يحترق وبدا وكأنه ملابسه قد غمرت بالماء من كثرة ما نضح من عرق فخفف من سرعة الشاحنة وخرج بها من الطريق وأوقفها بهدوء وظل قابلاً بداخلها وقد أسند جبينه على عجلة القيادة مغمضاً عينيه شاعراً بكل هموم الدنيا قد تراكت على كاهله، وبحركة عصبية فتح الباب ونزل منها فشعر بلفح ريح السموم على وجهه وجسمه كأنها ريح الشتاء الباردة، وتمنى ساعتها لو أنه لم يتعرض لهذا الموقف بل وتمنى لو يجد سبباً يعطيه العذر للخروج من هذا المأزق، فالشريك الجديد لن يتركه يخرج من الأنفاق بسهولة بعدما اطلع على أسرار مهنته وعملائه. هز رأسه بقوة ومسح وجهه بيديه وقد بدأ يستعيد ثقته بنفسه وركب شاحنته وهو يوبخ نفسه.

ألا أستطيع أن اتخذ قراراً مرة واحدة في حياتي؟ ألا يستحق الثمن هذه المغامرة؟ إنني لست الأول ولن أكون الأخير.. ألن يجدوا غيري لو تخلت عنهم؟ ثم انتبه لنفسه عندما بدأت الشاحنة تسير مزمجرة من سوء قيادته وبدأت تطوي الطريق الصحراوي الطويل بسرعة متزايدة وكان كلما اقترب يزداد توتراً وقلقاً حين بدا له مبنى مركز الحدود عن بعد ظهر عليه الارتباك واضحاً وجلياً فأخذ يتنفس بعمق ويطمئن نفسه ببعض الخواطر المبهمة وأنه لا يحمل معه ما يخشى عواقبه وليس عليه سوى أن يرصد الأمور والخطوات التي يمر بها خاصة أنه يشعر أنه يمر لأول مرة بذلك المكان.

يظهر أنه وصل أخيراً حيث بدا له مبنى مركز الحدود يشبه رأس الأفعى. أوقف شاحنته في المكان المخصص لها وذهب يكمل إجراءات أوراق الدخول وبعدها بدأت إجراءات التفتيش وأخذ يراقب المفتش كيف يعمل وإلام ينظر وما هي الأشياء التي تثير انتباهه ويحرص على تفحصها في الشاحنة. لقد أخذ منه العجب كل مأخذ عندما رأى أن المفتش لا تغيب عنه صغيرة ولا

كبيرة حتى صار يعتقد أن الشحنة التي سيدخلها سوف لن تمر .
انتهى المفتش فمد يده إلى أبي أحمد بأوراقه إلا أنه لم ينتبه له لشروء ذهنه
فصاح به الرجل وأخرجه من أفكاره، وعندها عرف أبو أحمد أنه في حال غير
طبيعية وأن من ينظر إليه سيعرف حتما ما به .

أسرع بشاحنته منها الجزء الأخير من رحلته .. إلى البيت .
كان تفكيره منصباً على كيفية شحن تلك الكمية من المواد المخدرة دون أن
يلفت انتباه المفتش ولكنه أخيراً قرر ترك ذلك لشريكه الذي سيتولى هذه
العملية ولا بد أن يكون الأمر مدروساً ولا خوف منه كما طمأنه بذلك .. وخطر
بباله خاطر ألا يمكن أن يكون هنالك واحد على الأقل من سائقي هذا الخط يفعل
ذلك ؟

وبدأ يستعرض بذهنه شخصيات سائقي الشاحنات الذين يعرفهم في المهنة
نفسها لعله يعرف من هو .. ولكن كل الذين يعرفهم في حالة مالية واجتماعية
مثل حاله إن لم يكن أسوأ . إذن لما اختير هو لهذه المهمة من دونهم ؟ وبدأت
علامات استفهام كثيرة تتراقص في ذهنه إلا أنه عمل على طردها وعاد بذهنه
إلى ما هو فيه ، وعندما وصل بالشاحنة إلى المكان المخصص سلمها إلى مكتب
الوصول وذهب إلى بيته حيث بدأت الأحلام في موكبها الوردي تداعب خياله
وبدأ يسترد هدوءه وثباته وبدأ الإصرار في نيته على إتمام الصفقة أكثر من
ذي قبل لقد فكر كثيراً وكثيراً في الأمر فاستقر على دعوة الشيطان والاستجابة
لدعائه ولم يفكر مرة واحدة من المستهدف الخاسر في هذه الصفقة ؟ ومن
قضى على من ؟

وصل إلى البيت وراح يقفز قفزاً حتى وقف أمام الباب وقلبه يخفق ويده
المرتعشة تضغط على زر الجرس ففتح الباب بسرعة وكأن أحداً خلفه ينتظر
وإذا هي أم أحمد تملأ عينيها الدموع مسرعة إليه وهي تردد بذهول اسم أحمد .
ماذا به .. أحبيبي ؟!

- في السجن .

لماذا .. ماذا فعل ؟

مخدرات يا أبا أحمد مخدرات وانهارت على الأرض وانحنى عليها بينما
صور موكب أحلامه تتساقط أمام عينيهِ سوداء باكية .

يسير في طريقة إلى المقهى الذي
اعتاد الجلوس فيه مساء كل يوم.
يلتقي في هذا المقهى بصديق قديم لا
يعرف إلا لغة الصمت.. لغة الصمت
فقط...

يجر جسده النحيل المثقل بالهموم
إلى ذلك المقهى كي يرتوي من صمت
صديقه الصامت الذي يعبر عن
اختناق قديم يثقل ذاكرته المتعبة.

يتذكر عمره هو الآخر فهو يقارب
السبعين.. يخشى أن يصاب بخرف
أصاب جاره من قبل. يكتنفه الاغتراب
منذ زمن... في البيت... في العمل...
في المقهى... الاغتراب قرينه الذي لا
يفارقه أبدا.

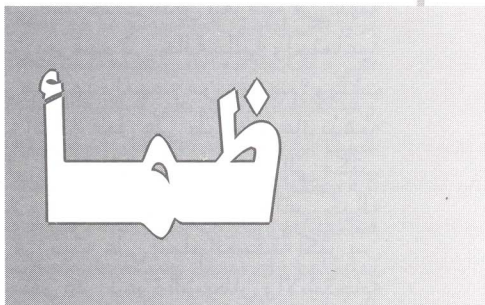
أصبح الليل نهاراً والنهار ليلاً. لم
يعد هناك فرق...

يُطلُّ وطنه من بعيد، يُذكره بغربة
قديمة. تخرق غربته شبك الذاكرة
بحثاً عن ضوء يمسح عرق تعبهِ،
ويمحو آثار قسَمات حزنٍ من زمن
قديم...

يجرُّ خطواته الثقيلة بعد أن وطأت
قدماه عتبات المقهى، يسحبُ كرسيّاً
ويجلس عليه.

ينتظر صديقه الصامت.. يتوقف
مُضي شريط الذاكرة للحظات
بانسدال الستارة على عتمة المسافات
الطويلة التي وأدت أحلاماً قديمة. ظلّ
يعدو سنوات طويلة بين أروقة النهار
محاوِلاً اختصار الطريق بقفز
خطوتين بدلاً من خطوة واحدة.

يلفتُ انتباه عامل المقهى بإشارة
من أصبعه. يُردّد بصوت خافت لا
يصل إلى أذن عامل المقهى.
- شاي.. شاي... شاي



بقلم: د. هيفاء السنعوسي

يلمح من بعيد خيال صديقه الصامت. تحاول ابتسامة محتضرة أن تظهر فرحاً بقدوم صديقه الصامت. تحاول ابتسامة محتضرة أن تظهر فرحاً بقدوم صديقه. يقترب الرجل أكثر فأكثر يدخل ملقياً التحية.

تختفي الابتسامة، وتستبدل بمشاعر متمللة من الانتظار.. يخاطب نفسه «ليس هو.. يبدو أن زوجتي محقة حينما طالبتني بضرورة فحص نظري، فأنا أحتاج إلى نظارة طبية» يشعر برغوة الحزن تزفر أنفاسها على ملامح وجهه متحدية روح الحياة التي تعج بالمقهى.

صوت الأواني.. وصوت رواد المقهى وصوت... وصوت.. وأخيراً صوت آذان صلاة العشاء الذي سيأتي بعد لحظات مُذكرا بأداء واجب مهم يتكاسل عن أدائه كثيراً.. يذهب إلى عالم آخر.. يمضي فيه قلمه وكراسته القديمة التي لا تفارقه..

«أمدٌ بصرى بعيداً عبر المسافات الطويلة..

تعبت عيناى من رحيل على مشارفها يُطل...

تمر السنوات وغربتى لا تذوب.. ودربى إلى مالا نهاية...

هل يعود موسمي الذي ذهب ليزرع في نفسي ابتسامة نابضة بالحياة؟

هناك من يرصد خطواتي.. أشعر به.. يرتعش قلبي خوفاً منه...

أشعر برفقته وبوقع خطواته التي تتعقبنى...

أشعر بظماً لا يرويه ماء..

لكم شقيت...

وشقيت....

وشقيت....

هذه الرحلة الطويلة.. تحفر جيبني بخطوط قاسية

وتشكُّ رماح الغربة في عصبي...

لا أعثر على مصباح...

يضيء ظلمة حياتي.

غزلت حكايات كثيرة..

بحثاً عن قصة السندباد الذي قطع البحر بأسفاره...

ولكنني...

- تفضل الشاي.

يقطع صوت العامل الجهوري خيط أفكاره، ويقطع معه أشياء كثيرة...

ينفض القلم بين يديه.. يُغلق كراسته.. وتظل كلمة (ولكنني...) عالقة به.

تحاول عيناه أن تلتقط وجه صديقه... ولكنها لا تستطيع....

يرتشف الشاي ببطء، فهذه المرة الأولى التي يشرب فيها الشاي في المقهى

وحيداً.. تأخر صديقه. بدأ السؤال يطرح نفسه. ماذا حدث له؟ لماذا تأخر؟ هذه

ليست عادته.. يجب أن أتصل للسؤال عنه. أتمنى ألا يكون قد أصابه مكروها.

يأتي صوت الآذان مذكراً بأداء الواجب. ترتعش القدمان، وتصابان بحالة

خدر.. «سأصليها في البيت».

يتأمل الناس المحيطين...

رجل يجالس صديقه يقهقهان على موقف استعاداه سوياً..

رجل يتباحث مع رجل آخر وأوراق كثيرة متناثرة على الطاولة... يبدو أنها

صفقة تجارية

و.... تغيب اللقطة الحاضرة.. وتأتي الذاكرة بلقطة قديمة منذ أكثر من

عشرين عاماً.

- أحببتها.

- ولكنها لا تناسبنا أنت تعرف تماماً عراقية نسبنا. لن أسمح لها بدخول

البيت.

- ولكنني تزوجتها، وانتهى الأمر.

- أنت أيضاً لن تدخل بيتي بعد اليوم..

يجتمع فيه اغتراب وحنين في بقعة باردة جداً، تُخلف برودتها آثاراً كبيرة

على جسده ولكن هذا الحب يجعله ينسى أشياء كثيرة.

خبر وفاة والده يحمله صوت والدته المنهك عبر أسلاك الهاتف.

- متى ستعود؟ أريد أن أراك... فأنا بحاجة اليك.

يعود إلى الوطن مصحوباً بحب قديم.. يعود ولكن الغربة تصاحبه أيضاً..

عناق حار جداً على أرض فارقتها سنوات طويلة...

يذهب الحنين ولكن الشعور بالاغتراب مايزال موجوداً.

تختفي اللقطة القديمة وتعود لقطة المقهى الصاخبة بالضوضاء...

ينتفض القلم.... يفتح الكراسية...

«ولكنني....»

يشطبها بعنف... يكتبها مرة أخرى

«ولكنني....»

يشطبها مرة ثانية.. تلح على الظهور مرة ثالثة.

«ولكنني ما أزال أحمل فوق جبيني... حرقه زمن..

حدائقي صمتٌ مُكَوَّم...

يسطو عليها صقيع المدن الباردة..

يذيب ملابسي ويكشف عُرْيي...

لا بسمة.

لا دمعة.

أشْمُ عطراً من بعيد فينهار حزني...

ترتمي مشاعري في أحضان صمتي..

ليت ظلك يعود..

ليت صمتي يستفيق...

ليزيح الكلام عني صمتاً قديماً...

لا يفارقني...
غربة قديمة
تلازمني كظلي..
تتلذذ بتعديبي.
خلف مقلتي دموع تتوارى
ليتها تتحول زيتا
يضيء عتمة صمتي
أو ليتها تتحول بحراً
أو نهراً
يغسل أحزاني
«.....»

- السلام عليكم؟
يسقط القلم.. يفتح فمه في دهشة، يغمض عينيه في ضعف، وأخيراً تعبر
ابتسامة خاطفة وجهه ابتهاجاً بوجه صديقه الذي أطلّ أخيراً.
- لماذا تأخرت؟
- نصف ساعة فقط كنت..
تهمس في قلبه صرخة تقول: «مرّت وكأنها ساعات.....»

الكويت
الأربعاء 30 / 7 / 2003

ذهبت أم حسين

وبقي الحائمه

بقلم: خالد أحمد الصالح

شعرت بنوع من الإرهاق فقررت
الذهاب إلى المنزل مبكراً، كان الصيف
قد استلم دفعة الموسم وما أن ركبت
سيارتي الصغيرة حتى شعرت
بحرارة الجو، زاد إحساسي
بالإرهاق، انتابني القلق وأنا أرى
طابور السيارات المزدحمة في
الشارع الرئيسي، كانت تلك ساعة
الذروة التي يندفع فيها الموظفون
لمنازلهم، نادراً ما أجد نفسي في مثل
هذا الزحام، تقدم المشاة أمامي وأنا
مرابط في مكاني، حركة بطيئة لا أكاد
أشعر بها، بعد فترة طويلة بدت لي
من بعيد صورة حاكم البلاد، عندها
سوف يخف الزحام، سوف يغدو

الشارع شارعين، مضى وقت طويل قبل أن أجد نفسي أمام رسم الحاكم، تلك الصورة الكبيرة التي تقع فوق الزاوية الحادة التي تفصل بين الشارع الكبير والشارع المؤدي إلى أحد المناطق الشعبية المزدهمة، رفعت رأسي ناظراً إلى وجهه المبتسم، لم أكن أحب هذا الرجل، كان معروف أنه يتلقى توجيهاته من جهات خارجية، مدعوم بدولة قريبة منا، دوره أضحى مقصوراً على تبليغ الأوامر لنا، رفعت رأسي إليه مرة أخرى، كان كمن ينظر إلى، أطلت النظر في تفاصيل الصورة، ألوانها داكنة تعكس بوضوح بياض أسنانه، صدره مرتفع وقد لامس شاربه الخفيف شفته العليا، كتفه الضخم مغطى بنياشين متنوعة، ابتسمت ساخراً وقلت لنفسي وأنا مازلت أنظر لتلك النياشين بإعجاب:

- لاشك أنها تحمل معاني أكبر من صاحبها.

كان الشارع مزدهماً بكل أنواع وسائل النقل، فهناك عربات تعمل بالبنزين وأخرى تعمل بالديزل تنفخ غازات سوداء ذات رائحة كريهة، وبين مقدمة سيارتي الصغيرة والسيارة التي أمامي انحشرت عربة خشبية يقودها حمار ضخم الجثة وقد بدأ ينفخ رأسه بقوة دافعاً سحابةً من الحشرات وفتات القش بعيداً عنه، سارعت بإغلاق زجاج نافذتي تجنباً للتلوث الذي اندفع باتجاهي، ورغم سخونة الجو إلا أنني شعرت براحة من ابتعادي قليلاً عن المحيط الصوتي المزعج الذي كان يحيط بي من كل جهة، لم تكن سيارتي الصغيرة تحتوي على مكيف للتبريد فهذه التقنية مازالت مكلفة في بلادي، حتى بعد أن كبر الأولاد وابتعدوا عني منفصلين في حياتهم لم أنجح في توفير ما يجعل حياتي أكثر رفاهية، ربما كانت تلك النفقة اللعينة التي أدفعها بداية كل شهر لأم حسين، أو تلك الإكراميات التي يغتصبها مني حراس الحكومة، أو ربما زياراتي المتكررة للأطباء وتلك الأدوية الغالية التي يصفونها لي هم السبب في عدم قدرتي على التمتع في حياتي بعد أن تجاوزت السبعين عاماً، مازلت واقفاً مكاني منتظراً تحرك السيارة السوداء التي أمامي، كانت العربة الخشبية قد نجحت بفضل مرونة الحمار بالمرور من بين الفتحات الضيقة، الجو الخانق الذي وجدت نفسي داخله جعل جبيني ساخناً وقد تكتف العرق فوقه، سارعت بمسحه بيدي قبل أن يسقط فوق نظارتي السمكية، فتحت زجاج سيارتي فعادت أصوات المحركات التي تحيط بي من كل جانب تصدح في أذني، غمرتني كتلة من الهواء الممتلئة بالديزل، حاولت التنفس من فتحة أنفي الضيقة لعلني أتجنب استنشاق تلك الغازات بصدري، لم أعد أحتمل البقاء طويلاً في هذا المكان، إحساس بالوهن أحاط بي، مرت ظلاله سوداء أمام عيني، شعرت بدوخة في رأسي، خشيت أن يحدث لي مكروه في هذا الشارع المكتظ، تساءلت وأنا أحاول أن أستجمع قوتي (إن كان بإمكان عربات الإسعاف أن تصل لمكاني؟!)، وقبل أن يتملكني اليأس تحركت السيارة التي أمامي وبدأ ضجيج الأبواق من كل مكان، هبت قوة داخلي فحركت عصاة المحرك واندفعت بسيارتي إلى الأمام، كان

الحاكم المزين بالنياشين مازال يبتسم لي رغم طبقة الهواء السوداء التي فصلتنا عن بعضنا، وماكدت أصل البيت حتى سارعت إلى علب الدواء الملتصقة بسريري وتناولت حبة الضغط ودواء ضيق النفس وحبة السكري ومسكن آلام الركبة التي زاد تصلبها في الأيام الأخيرة، ودون أن أتخلص من ملابسي وجدتني ممدداً فوق السرير، أنعدم إحساسي بالزمن، دب الاسترخاء داخل أعضائي، ربما كانت ساعة أو دقائق تلك التي مرت على وأنا شبه نائم، لم أكن أفكر بشيء، شعرت بعدها بأني أسترده عافيتي، الهدوء أحاط بي من كل جانب، بدأ عقلي بالعمل من جديد، غمرني شعور بالوحدة فلم أكن أتوقع زيارة أحد، كان لا بد لي من الاعتماد على نفسي، نهضت متثاقلاً وخرجت إلى الصالة الكبيرة وناديت بأعلى صوتي:

-ميري...ميري...

اندفعت ميري من المطبخ متجهة ناحيتي وتعابير وجهها توحى بالفرح كعادتها، خاطبتها دون أن أبالي بنظراتها:

- هل الغداء جاهز؟

دون أن تجيب هرولت عائدة إلى المطبخ، جلست أمام طاولة الطعام استعداداً لتناول الغداء، لا أدري ما الذي جعل ابتسامة الحاكم الذي مررت بجانب صورته قبل قليل تتجلى مرة أخرى في ذاكرتي...

كانت رؤية ميري التي مازالت تعمل في المطبخ لتحضير الغداء سبباً في تذكر زوجتي (أم حسين) التي انفصلت عنها قبل خمس سنوات، كانت هي في الخامسة والخمسين وأنا في الخامسة والستين قضينا عمراً طويلاً مع بعضنا، حين تزوجتها لم تكن قد تجاوزت الخامسة عشر من عمرها، رقيقة البنية، مطيعة تبحث دوماً عن إرضائي، ورغم مصاعب الحياة إلا أننا صبرنا سوياً عليها حتى كبر أولادنا الثلاثة، حسين ومنى ويوسف، حسين سافر لأمريكا بعد تخرجه من كلية الهندسة

ويوسف عمل في السلك الدبلوماسي في أحد الدول القريبة أما منى فتزوجت أحد أبناء عمومتها وانتقلت معه إلى دولة عربية يعمل فيها، قبل عشر سنوات قدمت (ميري) للعمل عندنا، لم تكن تجيد التحدث باللغة العربية، في حوالي الخمسين من عمرها، قصيرة القامة، سمراء داكنة، ذات أنف أفطس وعيون ضيقة، مضت أول حياتنا معها بنعيم فقد قامت بكل أعمال البيت بمهارة فائقة، كان لوجود ميري بيننا مفعول خاص على زوجتي، طالت الساعات التي تنام فيها (أم حسين) لم تعد كعهدي بها خفيفة الحركة، كنت كلما طلبت منها أمراً تكتفي بالصياح:

-ميري

ثم تطلب منها ما أمرتها به، وهكذا مرت الأيام بيني وبين أم حسين وبين

ميري، أقدم من متجري الصغير بعد عناد يوم طويل، أطلب من أم حسين الغداء فيأتي الجواب على شكل صرخة:

-ميري... حضري الغداء

حين أصحو من النوم أطلب ملابسي، الجواب يأتي سريعاً:

-ميري، أحضري ملابس عمك

وتطورت المسألة حتى وصلت إلى كل شيء، في أحد المرات وأنا في الحمام لم أجد الصابون الذي تعودت عليه، فتحت الباب قليلاً وناديت على أم حسين:
-الصابون من المخزن.. بسرعة

الصرخة المعتادة تبعث طلبي، لحظات وإذا بميري واقفة أمام الحمام وبيدها صابونتي... لم أكن قد استسغت الأمر بعد، في أحد المرات فاتحت زوجتي بهذا الأمر، لم تكن متفهمة للموضوع، لأول مرة أشعر أنني أمام امرأة صعبة المراس، لم تتحمل النقاش أشاحت بوجهها عني ولم تخاطبني أيام عديدة، كان لابد من استرضائها وهكذا عادت أيامنا مرة أخرى، أطلب منها قميصي فتطلق صرخة مدوية يتبعها قدوم (ميري) حاملة القميص، بعد سنوات عدة على هذا الوضع، خطر في بالي خاطر، أعرف الآن أنه خاطر شيطاني، ولكن معرفتي هذه أتت بعد فوات الأوان، قلت في بالي لماذا الوساطة بيني وبين ميري، لماذا لا أطلب ملابسي وغدائي وإفطاري منها مباشرة وهذا ماحدث، دخلت البيت في أحد أيام الربيع ورأيت (أم حسين) جالسة باسترخاء أمام النافذة الغربية كان واضحاً مقدار تمتعها بضوء الشمس الدافئ، كنت قد تأخرت عن موعد الغداء بسبب ازدحام المحل، لم أشأ أن أزعجها كما أنني وجدت لها فرصة طيبة لتطبيق فكرتي الجديدة، وقفت في منتصف الصالة وصرخت:

-ميري... ميري

اندفعت ميري من المطبخ وهي تحمل تعابير الفزع فوق وجهها، كانت كمن تسمع صوتي لأول مرة، قلت لها بصوت لطيف محاولاً تهدئة روعها:
-من فضلك حضري الغداء

تجمد من تلك الكلمات كل شيء في بيتي، ميري لم تتحرك من مكانها وأم حسين تجمدت حركة أنفاسها، بعدها لم أعرف ماذا حصل، قامت زوجتي كمن لدغت بسم لا براء منه، صراخها علا فوق كل شيء، لم تنجح كل محاولاتي ولا حتى محاولات الأولاد لاحقاً لاسترضائها، أصرت على الطلاق ونالته دون مراعاة لسنين العشرة الطويلة ولا ذاك الحب الهادئ الذي كنت أحس به اتجاهها، مازلت حتى اليوم لا أعرف جريمتي التي قمت بها، تذكرت ابتسامة الحاكم التي أعادت لي كل تلك الذكريات، وتساءلت هل سيفعل الحاكم ما فعلته (أم حسين) لو أننا تلقينا الأوامر مباشرة من أولئك الأسياء.

شجرة... فرسان... وزهور

يوسف ذياب خليفة

لم أكن منتبهاً ولا مستعداً لقدمه
بهذه السرعة، ظننت أنني ثري
بالوقت أصرف ما أشاء منه، دون
خوف نفاذه.. سذاجة كيف نفكر
عندما نثمل من كأس الحياة. هل
يمكنني حقاً تجاوزه؟ ما زلت أتعلم
خطواتي الأولى، فمن أين لي أن
أجاريه حتى!.

ما أسهل أن تتساقط الأوراق بعد
اصفرارها. مبك كيف تتخلي
الأشجار عن بعض أطفالها لأجل
أطفالها. من موسم لموسم، تتناسى
مرح تلك الأوراق وهي تفتح فمها
واسعاً، تستقبل قطرات المطر،
تجمعها في صناديق تقدمها هدية
لبنات عمومته من الجذور، عليها
تعوض حرمانها من ابتسامات
الشمس، فقد كتب عليها منذ ولادتها
أن تعيش تحت التراب، تكد في العمل
ليل نهار بحثاً عن الرزق.

لا تحتل أي اصفرار بين الخضرة، تحملهم من أسرهم، وتضعهم في سلال مهترئة، لتسلمها لأول قافلة رياح تمر بها، ولا تكثر بالسؤال عن وجهتها.

لكنها توفر بكل حب مكاناً عالياً مميزاً، يطل على مناظر جميلة، لعصافير غربية ليست من محيطها، توفر لهم الغذاء... الظل... والأمان، في مقابل ماذا؟ أن تصدح تلك العصافير بترانيم بلهاء، تعطيها حجة لتفخر بين قريناتها، هاتفة:

(أنا على قيد الحياة، وأنتم الأموات، لا غربان سوداء تنشر على عيني ظلمات العالم السفلي، عروقي تجري فيها الأنهار الذهبية وقوارب عشاق صغيرة، معلقة في مقدمتها فانوس صغير، حتى تحسبها سيدة الفراق الحزينة، مجرد أنجم جاءت تنتزه في حدائق الأرض، فتتركها في حالها، فيمكن للعاشقين حينها أن يعصرا اللذة والسكينة من ثمار شففتيهما على مهل.

نعم أنا حية، لست أنا من تمر عربات الجنائز من أمامها، لست أنا من ينثر رماد الذكريات البعيدة على وجهها، فتختلط بدموع لحظات الندم، الدامية من أخطاء طائشة، عجزت عن تهذيبها قطرات الندى، ولم تجد كل القرايين في منحها العفو الذي تنشده، فتتزوي تحت حجر رطب، حيث تزرع الوحدة في الجروح بيوض الكآبة، لتفقس بعد حين فرسان بلا رؤوس، يحملون حراباً نارية، تلمع على دروعهم السوداء المزدانة بجماجم ضحاياهم).

يظنون لا أستطيع سماعهم، أو هم لا يكثرثون، لقد عشت هنا وقتاً كافياً لأتعلم لغتهم...

- هل من جديد بعد التحاليل الأخيرة؟

- لا.. لا يزال المرض ينمو، ولا يستجيب لأي علاج.

- إذاً لا خيار لنا سوى رفع راية الاستسلام مرة أخرى ضد هذا المرض القذر.

عندما عزمت الرحيل، قبلت كل زهوري، رويتهم لآخر مرة من دموعي، أخذت معي صرخاتهم كذكرى، وتركت معهم وعدي بأنني سأأخذهم إلى واحة، ينعمون بها في راحة وسلام، ليثمروا أمام عيني، حياة جديدة... حياة تشرق أغنية الأمل في صباحها، بدل ذل جدران المنزل وهي تعصرهم، على شكل أرقام تحتل خانات جدول البطالة أو من أصحاب التعليم البسيط. قد خذلت زهوري، ليتني أشتم عبيرهم.. ليتني...

- ما هي المدة التي تتوقعها له؟

- بهذا المعدل؟ ليس طويلاً ولا تنس أن تأمينه لا يستطيع تحمل التكاليف

لفترة طويلة. فكما عرفت ليس لديه أي دخل يذكر، وقد نفذ ماله، فهو مجرد مهاجر يعمل سائق أجرة.

- يا له من بائس مسكين، من أين هو، ربما يمكننا أن نتصل بعائلته عليها

تساعده أو لتعلم ما جرى له.

- هذا هو الغريب في الأمر، فهو لا جنسية له!

الكويكب

جرت أحداث هذه القصة في عام 2028
وكتبت في عام 2003
إن لم تصدق هذه السطور.. فقد كذبت
علي.. عرافة الكلمات!

بقلم:
بثينة العيسى

لم يكن الطريق إلى المقهى طويلاً، في
هذه البلدة الصغيرة، ليس ثمة طرق
طويلة، وليس ثمة أشخاص يبحثون عن
أشخاص، أو مقاه، أو حتى حمام
عمومي، هنا.. تقررص الغربة عارية في
عيون الوافدين الجدد، ومؤخراً جداً.. لم
يفد إلى البلدة أحد، كانت تغفو في العتمة
بصمتها المريب، البعيد عن الجلال.

يصر عليّ حدسي، بأنه في عام
3008 تقريباً، سيأتي إلى هنا وفد من
المستكشفين، رجال ونساء شقر، بيض
عراة غرل، حاملين كاميرات وأجهزة
كثيرة، وسيكون معهم مرشد ثرثار:

- غريب.. أليس كذلك! أن تصدقوا
بأن هذا المكان كان مأهولاً ذات يوم..

وعندما أقول مأهول فأنا أقصد حياة مدنية متطورة، مركبات تنقل ومبان وموانئ، لكن حتى المدن - في هذا الزمن - معرضة للانقراض !

سيبتسم بزهو، وسط دهشة الوفد المتأمل هذا البراح المترامي من رمل، وبحيرات كالمخابر المقلوبة، ورائحة خواء ومرض، ستطرح أسئلة كثيرة، فالموضوع شائق، والموضوع شائك، والمواضيع الشائقة / الشائكة كلها شيقة: هل كان وباء.. أم حرباً؟! أم الاثنين؟ هل ما زالت هناك سلالات حية لأهالي البلدة في مناطق أخرى؟

وستكون ثمة جماجم وعظام ترقد تحت أقدامهم بمئات الأمتار، تسمع ما يقال وتضحك:

- ما يقوله صحيح.. نحن مثال حي، أو مثال ميت.. المهم أننا شهود عيان / أيام كان لنا عيون! صدقوا هذا الرجل! لم نكن أصحاب حضارة، ولا حتى أصحاب قضية، كنا ثرثارين وأغنياء.

سيبدأ وفد المستكشفين في دراسة معالم الحياة المنصرمة في هذه البقعة النائية، منذ ألف عام سيقومون محميات طبيعية للضب المعرض للانقراض، ويربون البقية الصفراء المريضة من الأثل في أصص أزهارهم، يتباهون بها بين الناس في أوطان لا تشبه هذا المكان، أفكر بذلك المشهد وكأنني أراه أمامي، أكاد أرى نوع أحذيتهم وقمصانهم العارية من الأكمام، كل هذا معقول، ولا أرى ما يمنع حدوثه، طالما أن الحياة هنا عملية انقراض بطيء، ما زال لدينا نساء.. سنحتاجهن للتكاثر أكثر منه للحب، وما زال لدينا مقاه، وحفنة حاملين، الحلم ذاته الذي يصنع من هذي القفار فردوساً يمكن أن يجعل منها سفيرة لجهنم، لا أحد يجزم بأن على الأحلام أن تكون جميلة، لكننا متفقون على الأقل على وجود كونها.. قابلة للتحقق.

يتحدثون عن إعادة إعمار، المرة الثانية التي يشيع فيها هذا المصطلح في تاريخ المدينة التي شهدت حربين بفارق ثلاثة عشر سنة، أنا عشت الثانية فقط، وأظنها تكفيني، ربما بدرجة تجعلني أشعر بعبثية نضال هؤلاء المدعين الداعين إلى وطن آخر.

الأفضل أن نهرب من هنا..

لكننا نبقى بحكم أننا - لكثرة تكالب الشعوب على هذه الأرض في السنوات الأخيرة - فقدنا عشق السفر والاكتشاف، أو ربما، لغزارة الحكايا التي تواترت على أسماعنا، أكثر مما يستوعب الخيال، وأبعد مما يستوعب الخيال، لم يعد ثمة ما يحفزنا لطرح الأسئلة، هنا يوجد الموت، السؤال الأعظم، لغز جذاب بما يكفي لكي يجعل خيار الهجرة مستبعداً..

جرائد كثيرة، بأربع لغات.. أتساءل كيف يتقنها جون، ومتى تعلمها! بل أتساءل من أين لرجل عربي، بشعر أسود وعينان بنيتان وبشرة قمحية وأنف أفطس، أن يحمل اسم جون، هذا الأربعيني كان نطفة المصاهرة بين الدماء السوداء والحرب قبل اكتشاف الهيدروجيني، شيء واحد أعرفه: إن هذا الرجل الذي يجيد الإنجليزية والفرنسية والهندية والفارسية ويقرأ بعربية كسيحة، هو ثمرة ما حدث، ولأنه

مجرد ثمرة، فهو يبحث عن أرض لا يتكاثر فيها الموت بهذه الحيوية.
أصنع من الجريدة صاروخاً ورقياً، أرمي به وسط حشد السأم المتجمهر تحت
سقف دخاني، الأرجيلة لم تنقرض بعد، ولا أم كلثوم.
ينهرني، واضح أنني أعطل مشاريع النجاة التي أعدها، وأنا لا أفهم.. كيف
لأدمي.. أن يقبل على الحياة بهذا الحماس بعد كل ما عرفه عنها!
.. وهل هناك خيار آخر؟!

يسأل.. هذه المرة بالفارسية التي يقرأ جريدها..
.. لن أهاجر من هنا..
.. وحدهم الأموات يحبون المقابر..
.. أنا لا أقتل الحياة مثل الآخرين..
.. إن كان لا بد من الموت، فليكن سريعاً ومفاجئاً، كالموت بشظية حرب! هذا
الانقراض البطيء لا يروقني..

.. وأين تنوي أن تذهب؟ إلى بومباي.. لتعمل في كنس الشوارع؟!
ينظر إلي نظرة فارغة، يعود للتحديق في الورقة، هذا الباحث عن عمل، ربما عن
بطاقة سفر، ربما عن صورة ممثلة مقبورة، ربما.. ربما عن لا شيء، هو يبحث فقط
لأن البحث يلهيه عن حزنه، لأن الانتظار حالة تدل على الحياة بشكل أو بآخر، يبحث
عن منفى خارج مدينة تحولت إلى محمية موت طبيعية.
الدماء السوداء ما عادت تجدي بعد أن اكتشف الأمريكان لعنة الوقود
الهيدروجيني، كسدت الأسواق المعتمدة، طفحت بحيرات النفط بترف، ونفقت
محفظة الوطن بالإفلاس، غادرتنا الحشود الوافدة بعد أن سلمتنا لحرب جائعة..
والآن، يريد هذا العربي الذي يحمل اسماً أمريكياً (أقسم بأنه يجهل معناه!) أن
يسافر ليعيش، سيتكئ على اسمه لكي يلتصق بحضارة لم تبلغها يوماً، وعندما
تسأله امرأة جميلة وفضولية عن اسمه سيعبئ صدره بالغرور والدخان.. ويحجب:
.. جدي التاسع عشر كان غواصاً على اللؤلؤ، وكان البحث عن اللؤلؤ يتم فيما
نسميه (جون الكويت)، فسميت على هذا الجون، وهذا يعني أنني.. البحر المليء
باللآلئ! هاه! هاه!

شقت الصدر.. ضحكة بلهاء!
ما زلت أكثر جبناً من هذا (التأمرك) لاقتراف حماقة اسمها الحياة، ساقرأ بين
عيني كل شخص يمر أمامي.. سواء كانت عيناه خضراوان ناعستان.. أو سوداوان
ضيقتان.. وجهاً يمد لسانه بخسة، ساقرأ من تاريخي لا شيء مثل حمل هوية
أقسم العالم كلها أنها عار، لكن بالنسبة لجون، اسمه يقدم له العون ليجنه خزي
التاريخ، سواء تأمرك.. أو استعرب!

يحق في الجريدة بانهمك، يبحث فقط عن مدينة ترحب بالجياع الذين يغسلون
الصحون في المقاهي طوال الليل مقابل ما يسد رمقهم، ويصلي قبل النوم لكي لا
يخترع الأمريكان جهازاً لغسل الصحون، لكنه.. حتماً.. سيفتقد صوت أم كلثوم.

- الحياة انتهت في هذا المكان .. حتى الكهرباء تقلصت ساعات عملها، البحر يتجشأ سموماً .. لا بد من الهجرة، حتى العفاريات تخاف من الموت ..
- ستعود الحياة ببطء طالما هناك نساء ..
يا لسعة أفقك !
يضحك، ينفث السيجارة في وجهي، ألمح لوهلة في عينيه .. وميضاً شيطانياً.
من مخلفات الحرب، أن يسير الرج وخلفه أربع نساء، جثون عند ركبته ذات جوع وبكين:
- تزوجنا أرجوك، أطفالنا الجياع !
ينظر إلى الأولى بشفقة، ويبعث بالأخرى، إلى صديقه المقرب كهدية، هكذا أصبح الوضع، وربما قريباً جداً وتحت مظلة إعادة الإعمار ستصدر فتوى بجواز الزواج من ست نساء، ثمان نساء، تسع نساء !!
- النساء يطلبن الكثير ..
ليس بالنسبة لامرأة شهدت حرباً ..
- آه .. أنت لا تفهم ! النساء يشبهن المدن التي ينشأ فيها .. النساء هنا تشربن الحرب تماماً، لذا فهن أكثر شراهة !
أسرح بعيني بعيداً، أكره المدعين .. الذين يظنون يقيناً أنهم يعرفون كل شيء، ويتحدثون بلسان كل الأشياء، ليس ثمة رجل قادر على تفسير امرأة، لم يخلق هذا الرجل بعد، وعندما تحدث هذه المعجزة سيتوقف الرجال عن الانجذاب إلى النساء ..
وستضمخ الخليقة !
يلكزني بذراعه:
- هل هي جميلة ؟!
- تشبه الحرب !
- أووه .. فانتة لهذا الحد ؟!
- اهتم بشؤونك !
يضحك، والدخان في الخلاء .. عمامة مغرورة ..
- الحب والموت لا يجتمعان !
- الحب غيبوبة مبدئية للموت ..
- في المكان الخطأ ..
- والزمن الخطأ ..
بيدو أنني نجحت في جرف هذا المتأمر إلى بؤرة يأس، سحابة قنوط كانت تظلل صمتنا، وطلل من نعاس، وجدت نفسي أرمقه بإمعان .. عيناه الباحثتان في السماء عن وهم الزرقة، ما زال يملك القدرة على البحث، والانتظار .. هذا الرجل ما زال حياً ..
- متى ستسافر ؟!
نظر إلي وابتسمنا ..
الشياطين في عينيه تشتم الغربية ..

مختارات من قصائد الشاعر

عبد اللطيف النصف

أرسل الشاعر عبد اللطيف النصف هذه القصيدة (جل الأسى) إلى (شاعر الخليج) خالد الفرج وهو من أدباء وشعراء الكويت في سنة 1344هـ، ونشرها في ديوانه الجزء الأول بعد ثلاثين عاماً سنة 1954م. وعلق خالد الفرج على القصيدة قائلاً: (الآن وقد مرت ثلاثون عاماً وتحقق كثير من آمال الشاعر نراه قد لزم الصمت ونفض يده عن الشعر) وهذه هي قصيدة الشاعر عبد اللطيف النصف:

وهفت بلبي والحشا أناته	جل الأسى واستحكمت حلقاته
وتحدرت من ناظري عبراته	وجفا الكرى إلاماً مضجعي
وتبينها لعواذلي زفراته؟	حاتم أكتم في الفؤاد شجونه
لا يرتجى منها له إفلاته	أصبحت في أسر النوائب موثقاً
والخد لم ينبت عليه نباته	وأنا الذي قد حنكته تجارب
وهل أطبتني بالجمال مهاته	فسل الشباب هل استفز حفيظتي
للدهر قد خطت بها مأساته	ويح الليالي إنهن صحيفة
كنه الزمان بدت له سواآته	إن للزمان ولو تأمل عاقل
حر تؤيد رأيه عزماته	لا ذل من أن يستكين لعسفه
لا تنثنى للغامزين قناته	جلد على حمر الخطوب وسودها
يبغي العرين وعنده وثباته	والليث يأبى أن يذل لهاجم

تفضيله أصحابه وعداته
بسنا البيان تحفه آياته
دراً تضيء الكون مؤتلقاته
نشرت أبا تمامهم أبياته؟!
سحرت عقول أولي النهي نغماته
قسم أمرئ عُرفت له كلماته
ألم الفراق تمضها لوعاته
بلد تذكرها به حسناته
عهد زهت بك في الحمى أوقاته
والحق ليست قلباً حالاته
لتراه ترجع للبلى عرصاته

يا أيها الحر الذي اجتمعت على
والمعتلي هام الفصاحة معلماً
ذلق يمج يراعه بمداده
عجباً أينكره المكابر بعدما
أما الكويت فأنت بلبلها الذي
قسماً بشعرك والقوافي حسراً
إن الكويت إليك خالد تشتكي
أبت السلو وكيف تسلو خالداً
أبدأ تحن لما مضى من عهداها
أمل ويأس قد تغالب ذا وذا
عرج على الوطن العزيز مشاهدا

التعليق:

ونلاحظ أن الشاعر يستغيث بصديقه خالد الفرج ويصف له حال الفرقة في
المجتمع وكيف لعب المتشددون أصحاب العمائم بدورهم لعرقلة البلاد مع
شيوع العلم..

فلقد رمته فأقصده رماته
لهفي أيدري من غشاه سباته
وقد استوت برجاله غاداته
شمماً ولم تحم الدمار حماته
فتفرقت وتخاصمت وحداته
نصحاً ترده عليه ثقاته
أوطانها واحلوكت ظلماته
فشقى بها وشقت به عماته
إن لم تكفها به جمراته
إن الجهول كثيرة عثراته
كم أرهقت أقوامها ويلاته
شيئاً ولو قرنت به حسراته
تفتّر عن ثغر الردى ثوراته

يا للكويت وما ألم بشعبها
شعب يقاد إلى البوار وما درى
بل أمة ماذا دهاه فأصبحت
لم تكشف الأرزاء عنه سراته
قد دب فيه للشقاق دبيبه
بحث حلق المصلحين وما وعى
رقت العوالم بالعلوم فأسفرت
لعبت به العمات أشنع لعبة
حال تسيل من الفؤاد دموعه
فإذا عثرت فلالعالك عاثراً
والجهل آفة كل مجد في الورى
أسفي وما يجدي عليه تأسفي
أن لا أرى الشعب المضام بجنبه

أما (بروبسبير) الذي يشير إليه الشاعر

فهو أشهر زعماء الثورة الفرنسية 1789 - 1799 الذي أثار الجدل وطالب بالديمقراطية والذي أعدمته الثورة وهو من المحامين الناجحين وتأثر بالفيلسوف جان جاك روسو الذي نادى بأن الحق في الحكم يأتي من الشعب. وهكذا كان شاعرنا عبد اللطيف النصف ملماً بالتاريخ العالمي وما جرى للشعوب عند تخطيها العقبات الاجتماعية:

حمراء تخفق فوقها راياتها
وتذيقهم ذيقاتها حياتها
رغم الأنوف ويستعاد تراته
والبرق تهتف في الفضا كلماته
تسمو بمن رام العلى صولاته
سارت إليك من العليل شكااته
فالداء قد عجزت لديه أساته

من لي (بروبسبير) يذكي نارها
فتخر لليوم الرهيب طغاته
يوم يرد الحق نحو نصابه
يوم تردد صوته أقطارها
هيهات ننهض قبل ذاك وإنما
يا خالد الشبان رافع اسمهم
فلعل أن تصف الدواء تعطفاً

وقال في احتفال النادي الأدبي بالاستاذ الشيخ محمد الشنقيطي عندما زار الكويت سنة 1343هـ:

لما أتاه العالم التحرير
حتى حسبنا أنها ستمور
طرباً وقد شمل القلوب سرور
لبق يحل المعضلات بصير
أوموا إليه بشكرهم وأشيروا
ودعوا القلوب تسير حيث يسير
رجل لعمري بالثناء جدير
ومعيد روض الدين وهو نضير
يوحيه فكر ثاقب وضمير
فلكم تمنى أن تراك تغور
كُتبت لها فوق الأكف سطور
يوحيه فينا المصلح المشهور
وكأن أعظمها لديك يسير
قد كاد قلبي للمصاب يطير
جزعاً وعج إلى الإله ثبير
فاصبر وربك بالعباد بصير

اليوم هلت الكويت وكبرت
واستبشرت فرحاً بنا بغة الهدى
والقوم بين مؤهل ومرحب
قد جاءهم ذرب اللسان مروّعاً (١)
إيه بني قومي وسادة معشري
خلوا النواظر شاخصات نحوه
أثنوا عليه بما ترون فإنه
أمعطر الإسلام من نفحاته
والمرسل السحر الحلال منقحا
بشرى لهذا الثغر لما زرتة
تالله نلنا فيك صفقة رابح
أحمد أهلاً بعلم محمد
كم قد أصبت بنكبة وبمحنة
الله يشهد حينذاك بأنني
خطب له اهتزت جبال تهامة
هيهات ينسى الله أجرك بعدها

الى أسد الريف عبد الكريم الخطابي

«قالها الشاعر الفاضل قبل استسلام ذلك الأسد لمحاربيه، ذلك الاستسلام» الذي ضج له الشرق وانهدت به الآمال التي كانت تبني على فوزه وانتصاره.

على حين بات الغرب جذلان يبتسم
فيا طالما أجرمتمو وظلمتمو
ولا فخر قد جربتم وخبرتمو
فهلأ فعلتم مثل ذا إذ ملكتم
وعودوا إلى أوطانكم فهو أسلم
وأسد جياح في الجبال تهمهم
ولا تجزعوا مما شربتم وذقتهم
وذكرتهم أيام طارق فيهم
فكم بعدها ثكلى ترن وترزم
حساما جللاه الله لا يتثلّم
وقد شهدت باريس أنك ضيغم
بأنك من بسمارك أدهى وأحزم
وأمضاهم عزما وأعلى وأعظم
وعلمهمو في الحرب ما لم يعلموا
مدافع يرتاع الردى حين تهزم
وإن أطلقت فهي البلاء المحتم
وتحصّد جمع الجيش وهو عرمم
ثلاث يؤديها اليراع المقوم

أرى الشرق بالأغلال يرسف باكياً
حنانيكم يا ساسة الغرب حسبكم
ألا لا تسومونا الصغار فإننا
ملكنا فواسيناكمو بنفوسنا
تخلوا عن الريف العزيز لأهله
حمى الريف أبطال المعامع عنكم
فصبراً حماة السنين صبراً على الردى
طلعت فظنوا في ثيابك طارقاً
صدمتهم وسط الملاحم صدمة
فله يوم فيك قد شهد العدا
فقد علمت مدريد أنك فاتح
وقد علموا لو أصبح العلم نافعا
وأنت أقوى الفاتحين حفيظة
فضع فيهم السيف الذي أنت حامل
تقدمت لا يثنيك عما ترومه
إذا سدّدت فهي القضاء مسددا
تدك الجبال الشم وهي منيعة
فمرحى لبيث العرب مرحى ومثلها

استصراخ الأموات

فانهض نوفيها يا صاح حقهما
وعاطني اليوم مما يشرب الندما
شمل السرور بها قد عاد ملتئما
تخاله الدر حول التاج قد نظما
عادت به جعفرأ أو حاتمأ كرما
لا يرتجى منهم أجراً ولا نعما

هذا الربيع وهذا الورد قد قدما
وغني في ذرى الأغصان يانعة
صفراء كالذهب الأبريز صافية
إذا الحباب علامن فوق هامتها
إذا احتساها من الفتیان أبخلهم
أبلغ بني وطني من ناصح لهم

ولا مجيب كمن يستصرخ الرما
لا يغضب اليوم من حق إذا هضما
بالضيم يرسخ حر في العلا قدما
إن لم يثيروا وينضوا منهم الهمما
ويل أمها. وغدا ذو الجهل محترما
لله مجد بلا حام له هدمما

إن قد شقي وطن ناط الرجاء بهم
أيرتجى لهم خير ورجلهم
هيهات يقبل حر أن يضام وهل
ويح الكويت وويح الساكنين بها
راج الأديب بها حيران مضطهدا
أطلقتكم يدكم في هدم مجدكم

وقال شاعرنا يرثي محمود شكري الألوسي

أرام لعمرى للكرام معاديا
تدير لنا كأس المصائب ساقيا
تقيا نقيا طاهر الثوب صافيا
وقد كان كالشمس المنيرة زاهيا
بما لو أصاب الدهر أصبح جاثيا
وأضحى له البيت الحرام مجاريا
عليه وبات النيل بالدمع جاريا
إلى القبر ميمون النقيبة هاديا
فيالك نعشا قد هدمت المعاليا
لقد فقدت منك الشريعة حاميا
بصارم غضب حده كان ماضيا
وما كان منهار البنا متداعيا
وقد عزت الأيام فيك اللياليا
فلست وإن طال التصبر ساليا
ولم تك من ثوب البلاغة عاريا
رأت غير هباب ولا متوانيا
قريبا من الخيرات للحق داعيا
وقد كان عن فعل المناكر ناهيا
رأيت له قلباً على الدهر قاسيا
حللت بها من وابل العفو هاميا

ويدك يا هذا الزمان فإنني
علام وحتى لست تنفك دائبا
أعزيك بغداد بشكري فقد مضى
غداً مسرعاً ضيفاً كريماً لربه
لقد دهى الإسلام يوم وفاته
بكى المسجد الأقصى عليه بعبرة
وأمست دموع الرافدين سواكبا
فويح بني الأقوام حين غدوا به
وقد وضعوا فوق العواتق نعشه
أمحمود لا تبعد فنعم أخو الحجي
غيوراً عليها ذائداً عن حياضها
نعيت إلى الإسلام فانهار صبره
وباتت عيون الدين بعدك خشعا
فيا لهف نفسي حين غيبك الثرى
لقد كنت في بحر الفصاحة سابحاً
إذا رمت الأقوام نحوك سهمها
بعيدا عن الفحشاء مجتنباً لها
يحث على المعروف والخير كله
إذا دهمته الحادثات بنكبة
سقى الخالق الباري المصور تربة

«أقام المحسن شملان بن علي بن سيف احتفالاً في مدرسته (السعادة) فقال شاعرنا هذه القصيدة الغراء مادحاً فيها ذلك المحسن وشاكراً فضله وكان بوده أن يلقيها هناك بنفسه ولكنه تأخر عن ذلك لمرض أصابه».

اليوم نال العلا والمجد ما طلبا
ما زال يدأب والخلق يكلؤه
الله أكبر يا (شملان) كم لك من
رفقا بنفسك قد كلفتها شططا
جردت همة ليث لا يساورها
وسرت في فلوات الفخر معترما
مذ أصبحا لأبي الأمجاد قد نسبنا
حتى استكان له الأمر الذي صعبا
مكارم فقت فيها العجم والعربا
رفقا بمالك قد حملته تعبنا
وهن الرجال ولا تستصحب النصبنا
ولو سواك مشى فيها إذأ أكبا

بنيت مدرسة أم شيدت مفخرة
لله مدرسة الأيتام مدرسة
أقمت فيها احتفالاً راق منظره
قد كنت أهوى لو أني أسطعت حينئذ
لكنما عاقني دهر ألح على
هذي الكويت وأنت اليوم واحدها
ترنو إليك بعين الشكر معجبة
فايه يا ابن علي قم فأنت لها
الواهب المال لا يحصيه حاسبه
والمشتري الحمد والذكر الجميل معا
ماضي المضارب مرهوب الجوانب
وما عدت قليلاً من مناقبه
لا تحسبن بخيل القوم سيدهم
ما المال إن لم يشد ذكراً لصاحبه
أبا محمد خذ بكرة الليلتها
أم نلت مكرمة أم فزت منقلبنا
قد أبهجت ببناها العلم والأدبا
عين الزمان فأبدى الأُنس والطربا
بأنني كنت فيه أول الخطبنا
ظلمي ومن طبعه أن يظلم الأدبا
رضي بذلك كبير القوم أم غضبا
بما أتيت به من نخوة وأبا
وأنت من بحماسة تأمن العطبا
وليس يتبعه منا إذا وهبا
والقائل القول لا تلقى به كذبا
محمود العواقب نجل السادة النجبا
وكيف يحصي النجوم الزهر من حسبا
لكن سيدهم من يبذل النشبا
سوى وبال عليه يجلب الحربا
لم تهو غيرك يا خير الكرام أبا

غزل

محيي الدين خريف

عشتها حقبة ترتوي من سلافي
شممٌ يتغنى به شممٌ في الزمانِ الخرافي
أطلعت نخلةً تتحدّى بحارَ المنافي
جئتُ أنقشُ شمساً على بابِ غرناطةٍ
تتوهجُ أندلسيةً
وأنا مغربي نصبته غرناطة في البلادِ القصية

- 2 -

قال لي سقطتُ
قلتُ مئذنة في ذرى القدس تسقط
وأنا لا محالة أسقط أسقطُ
وما حيلتي والمفاتيح لما تزل في يدي
تهت في بلدي
أتراني أعود لكيما أشم ثرى بلدي

- 3 -

كل شيء تشابه
حتى الزنايق فوق عيون المحبين
صارت بلارائحة

سافرت لبعيد مواسمها
وتبرأ منها الربيعُ
وما أصبحت تستجمُ بحري
فما أبعد اليوم يا صاحبي عن البارحة

- 4 -

ومن قلبي جرحي تهام الضياعُ
وفي تيهها قد ركضنا
وهيهات ننقشُ فرحتنا بعدها
وبها نتغنى
«نسيم غرناطة عليل
لكنه يبرئ العليل»^(١)
وما عدنا نعصر من عنب الحلم خمرا
قبضنا على الجمر حتى اشتكى الصبرُ منا
وما عاد صبراً

- 5 -

وأصبحت غرناطة في الكتاب قصيدة
وهوى يتصاعد من غمغات الرباب
له في الجوانح ما العذاب
ركبنا على صهوة الحزن منذ سقطت
وعاد وعدت
بأروقة القدس تبكي المحبين في كل وقت
سدى أن ترى العين غرناطة
بعدما سكنت في القرون
كما النجم تبرزغ في الكلمات
ولو بعد حينٍ وحينٍ

(١) مطلع موشح لابن زمري الأندلسي

«سبائك»

إلى الرائع إسماعيل فهد إسماعيل

شعر: سليم الشихلي

يزرعك مواعيد
تحت الصفصاف المبتل حنين،
ويأخذ...
من أنفاسك ما يكفي سرب طيور
فتهيج آلام الظهر،
الذاكرة
فتهم بين عنوانين أحببنا،
وغد أبيض من بلور.
يجمع ما يتساقط من خمر الأيام
بهاراً للزمن الصعب،
أحلام المشدودين على جسر الرغبة،
جدراناً في رحم الصحراء،
لبلاباً يتسلق سور صخور.

يتقاطع بالصمت الأزلي شهاباً

يشرح زمناً يأتي منك

... وفيك

وآخر طار من كفيك سنونو

ويعلق أشرعة سمراء

كي تقلع عن تدخين نكات،

عابرة

... تمضي

قافلة تملأ شرق الحانات

تصنع درب نخيل من أقدام الفلاحين

... قمراً

... قيثاراً

ميلاداً لكتائب نور.

شعر: ليلى السيد

١. حديث المقاهي

تقومين
حين يلتفُ شعرك حولَ خاصرتي
ترجين الأرضُ
وتنخفضُ مأساة الملامح السمرء
تلتقطين الزنابق الميته
وتغرسينها..
شلالاً رمادياً
تدسينَ في أحشائه
أنسامك السمرء
تتنفسين رحيق غثيانها
وتسيرين
عبرَ عوسج حلمها
يجتاحك خزي الغبار المجوف

يترصدك

عبر أبجدية التميمية فيوقف نبض الألف.

(1)

كانت هناك تشربُ فنجاناً من القهوةِ

تدفعُ بها شتاءً

يُمسِكُ الجسدُ!

(2)

تتوددُ لي

في لحظةِ الفرحِ

وتسري في دمي

فيسقط الفرحُ

وتبقى أنتَ...!

تلتصقُ بفنجانِ الـ (كبتشينو) اللذيذِ...

ولوحةِ الحلمِ الشقي...!!

(3)

لتقرأ في زمنِ الخطيئةِ

حلماً آخرَ

تُجهِّضُهُ

نقطة عبور

عُثِمَتْ جِهاثُها...!!

(4)

روح

تَحْلُمُ بِرَشْفَةِ الْعَسَلِ...

وِطَائِرٌ يَلْقُطُ أَنْفَاسَهُ

خَوْفًا مِنَ الْمَطَرِ

فَيَسْقُطُ

وَنَهْرٌ قَابِضٌ

عَلَى نَجْمَتَيْنِ وَرَدِيَّتَيْنِ...

(5)

من الحديث

بطن متكور

دون مرايا أنثى

تصوغ لون الحليب

فراغاً

وثلجاً

وعتمة

وبرودة.

(6)

قالت للمقهى

وقد دسَّ شريان الصمت في قهوته

هل تستريح

فتميل على حلم الكلام قليلاً؟

2. الطريدة

كلُّ هذه الحرارةُ
كلُّ هذا الجمالُ
بين تفتتِ اللحمِ والعظمِ،
رغبةُ الروحِ
أن تسكنَ قواقعَ البحرِ...
تلك رُوحِي
تُشكِّلُ حلقاتِها البهلوانيةِ
قبالةَ سريري
تراقصُ قهقهاتها،
دونَ أسئلةٍ تفتشُ،
تمرُّ حول رأسه
تنقرُ أسئلتهُ المغيبةُ،
وتهدمُ حضارتهُ الغابرةَ...
ذلك جسدي
يقتنصون الروحَ
في ترقيعَةِ الجسدِ
يزيدونهُ قبحاً...
يحشوئهُ ثقلاً...
جسدٌ مازالَ طريدةَ الأرضِ
ذلك جسدي.

3- زوايا سفر

(1)

امنحني وقتاً

أقتاتُ فيه

لذة الطفولة

وعناق السفر.

(2)

ابسط راحة الوقت

وارتقبي.

(3)

أطلقني

للريح

ألتمس صباحات

اللغة

وثرثرة القهوة.

(4)

موغلة

في الوقت

والحب.

(5)

تعرق أوردتي

وتذوبُ شمسي
في ريقٍ عسليّ.

(6)

تُباغتني
قبلةُ الوقتِ
القمرُ ورائي
أنفاسُهُ
تُرخي ذاكرتي
فيمَ أتيت
ولم أتيت؟

(7)

أصنعُ لكَ
نصفَ غيمةٍ
ونصفَ نورٍ
يغوصُ في نقطةِ المطرِ
يرسمُ جناحاً
من أضلعي
أصبحُ غيمةً
أعودُ نقطةَ ماطرةٍ
زوايا السفر.

(8)

تشتعلُ ثيابي

في عَمَّانَ.

(9)

أُجِيءُ

في أَلْفَةِ عَمَّانَ

تبعدني عن رائحة البحرِ

وسطوةِ الحجرِ.

(10)

يكتبُنِي

جبلُ الوبيدةِ

في حديثِ المنتهرينَ

ويسندُ

متنَ ابتسامتي

إلى جدرانهِ

ينحُثُها

بيوتاً

شجراً

امراًةً

تسجلُ

نبضَ عَضْبِها

ورحيقَ نهاراتها.

4. مررنا هناك

أُكُنْتُ تَعْرِفُ

من الساقى؟
كأسك
أم حروقنا
أم شعرنا
أم ليلنا
أم مطرنا الغزير
نُسرَقُ رغبته من النافذة
نُسرَقُ منه خطاه،
نُمزَقُ المارة
بنقاشنا
وضحكتي
وقبلتك
التي إرتدت حماسة المطر

(١)

عُدنا
نغسلُ المسالكَ
بصوتِ الأُحبةِ
وهو يدفءُ ظلامَ الحجرة.

(2)

عُدنا
لأولِ العِشْقِ
نصنعُ منه موانئَ
ضجرتِ البحارةُ
من دقئها.

(3)

عدنا

لأول البحر

نخرج منه

ضفائر الحلم

كي نفكها في وجه الشمس.

(4)

عدنا

سفناً

يتبعنا شتاء

يهمس بحواس القلب.

(5)

عدنا

لغرفة القلب

نربك خطى العابرين

هناك.

(6)

مررت بظلك

يفك حروف رسائلي.

(7)

قبالة النافذة

مررت بالكرسي
بجسدي يغفو
متكئاً على ابتسامة.

(8)

سلامٌ لظلالنا
تعبرُ السهولُ
تلحقُ بطفولتنا
تخطُ ضفائرَ صغيرةٍ
عابسةً

أمامَ الكاميرا.

(9)

يا إلهي
أترك قمري
يمرُّ هناك
يكتبُ خطايا
تلكَ الصغيرة

هيبان العيس

للشاعر: يس الفيل

.. وعاد الصمتُ،
عاد يلفُ أيامي
ولا تُعنيه آلامي.
وقد عاشت هتاف توقدي
إن أرهق الأملُ المناوئ فرحتي
واحتل ذاكرتي
وصب دمي شرابا
لا تملُ رحيقه في البعد أحلامي
.. وعاد الصمتُ
يزرعني عيونا تتقب الجدران
وآذانا تعانق همسة الشيطان
وتجوالا..
يدور على المرافئ
يشتكى لهب الفراق
ولوعة الحرمان
.. وعاد الصمت
يسخر بالحنين،
يعود منكفئاً
على شرفات أعوامي

وهأنذا..

وقد حلَّ السكينة معزفي

وامتد يفتersh الوهاد

استمرأت تكبيل أقدامي

أسير على تلال البوح

معتذراً لآلامي

ومخترقاً حصون

تخلف يمتد..

بين تطلعي

وحصاد أوهامي

ليورق من جديد في مشاتلكم

هواي

ويستظل بلبلكم

رغم التجلد والأسى

إيقاع أنغامي

دوراه النور

شعر: عصام ترشحاني

وطنٌ للماس
وريحانٌ أشقر...
نجمٌ يخفي دمه الأخضر...
شجرٌ للمرجان
وشيطانٌ للغيم
هل أفلتُ
أبناء النار
على قلعتها
أم أفردُ ما يتغاير من لغتي
لخليج النور؟
قلقي
بجحيمي الموحش يترقرقُ،
بين حدائقها...
قلقي
ببياض بلاغته
يستلُّ شواردها
سأسمي
هاوية الماء طريقاً
سأسمي ماءك
قطب الراح
أسمي الهديان... رياحي

من يضغط خط البرق الأول

نحو الأرض

تسع الظلمة في عينيه

ومن يدفع

بالسحر الأعلى

نحو الخلف

يشف المطلق فيه

وتنكشف الحاقة

ها أنذا

أتجول في هجرات السر

وفي استغراق الثمر الأقصى

أتجول في واعية الحلم

وبالإشراق المذعور أعود

سماؤك بين يدي

أعود أنا الغياث

حدودك جامعة

واهباك - في صَعْق المعنى - (*)

قاب جماع

مما يتوارى

حال كسوف الروح

فهل نتنافذ منه إلى خلقي؟

كم تحتاجين تويج التاج المتعالي

ولهذا الزهر الذهبي

كم تحتاجين

لتلك الملكوت المحروثة بعدي

سأساوي

بين الموت وبينك

ثم تضاهين

هيولي الغيب الأعظم

دوري...

كمجرات القلب إذا

في شغب الدم.. وكوني

.....

(*) جملة للشاعرة «غالية خوجة».

سيدتي أنت،
ولا سيد لاي
أحبك
هل نجتاز بلاد الظل،
وما يغمرها
قمري
وصهيل ترابك يشتبكان
قمري سيحك الشمس بخاتمه
ويزفك لي....
هو ذا ما قبل الليلك يشهد
ما قبل الأحمر يشهد،
إني اخترتك
من لهب
لا وصف لسدرته
وعقدت علي العزم
عليك عقدت الطوفان الآخر
فانهمري...
سيكون من الديجور
لنا ولد
ويكون لنا
ما ينبت
في دوران النور...

هزول عمره

شعر: أحمد ضوا

هددتُ جرحكَ محمولا على العتب
وشِمتُ فيكَ ضمير الحق والغضب
ذابت مطايا جميع القوم من زمن
ووجدك الفارس الميمون في القصب
مامات في زمن الأرزاء مَنْ بقيت
تندى عطاياه في مستوعر جذب
جار الزمان وما جارت عزيمة مَنْ
ظلت سجاياه بين الحبر والكتب
ولم يهْن سعي مَنْ جدَّت سريره
وكان صاحب عقل حاذق أرب
وأنت، والقوم نكرانَ لفضلك، لم
تزل أبيضاً على الأرزاء والنُّوب
تهيب بالناس في ظلماء عامية
والناسُ عندك لم تسمع ولم تُجب

ما زلت ترمي وليلُ الجَهلِ معترُ
 وجحفلُ العلمِ يرمي هامة العطب
 ترمي سهامك من علم وقافية
 وتجتبي الظبي عن بعد وعن كثب
 جعلت أفئدة الطلاب ساعية
 تهوي إليك، وأنتَ النجم لم يغب
 قضيت للوطر المحموم منتضيا
 شرح الحياة، محبا جد في الطلب
 تسعى والسعي عشق ما تقارفه
 إلا وفي الروح منه أقرب النسب
 كأنما العشق أن يضني فؤادك في
 مساكب العلم تجلو غاية الأرب
 مثل الفراشة تغني وهي عاشقة
 تهفو إلى النور في شوق وفي طرب
 لما هزرت بجذع النخلة انهمرت
 واسواقطت بجني طيب الرطب
 وأثمرت، واستطالت في السماء هدى
 أغصانها بثمار العلم والأدب
 يا أيها الجاهد المخنول نائله
 روحي فداؤك في غمٍ ومُضْطَرَب
 أمسك جناحك هونا أن يهيضه
 بعد المسافة من كدٍ ومن تعب
 وارفق بقلبك أن يثني عزيمته
 صبر مع الدهر لم يظفر ولم يُصب

فالقومُ قومك إن جاروا وإن ظلموا
والصبرُ صبرك في ضدٍّ ومُحتَجَبٍ
لا تذهبَنَ عليهم حَسرةٌ وجَوَى
أو تُضنيَنَّك منهم حَـوْمَةُ النَّصَبِ
أو يُزهِقَنَّكَ هُمٌ ظَلَّتْ حَـمَلُهُ
مسترسلاً فيه في عدٍّ ومرتَقِبٍ
لو تنطق الحال قالت وهي خائبةٌ:
حالُ المعلم ضجَّ اليوم من عجبٍ
وظلَّ يُغنيكَ دأْبُ أنت تملكه
أن يثمر الغصنُ: غصنُ العلم والأدبِ

شعر: سعد الجوير

- ١ -

قيلَ الشتاءُ
 يرقصُ،
 والبَابُ والشِّبَاكُ
 والعصفورةُ
 والفراشةُ
 قيلَ عناصرُ الطفلِ..
 يخرجُ من زاويةٍ واحدةٍ
 لا يعرفُها الأهلُ،
 لا يدلُّها الأهلُ.
 يخرجُ الطفلُ أغنيةَ الفجرِ،
 نبْنةَ البيتِ
 تُوضعُ في أصصٍ جديدةٍ،
 كانت واحدةً
 لكنها الآنَ تكبرُ..
 تتسعُ العينانُ؛
 هل إذا كبرَ الطفلُ!!
 الشارعُ الآنَ ظلَّ بلا موعدٍ مؤجلٍ للرحيلِ،
 وابتسامَةُ الشيخِ
 من خلفِ دخانِ الفتَيَاتِ...

الطفل يركض...
والشتاء يرقص
والباب والشباك
والعصفورة
والفراشة...
الناس في نيسان،
قالوا أنه نيسان
لكن البرد مازال
والحساسين لم تعد بعد،
سوف لن تبقى أقفاص البيت فارغة
مثل ميتة حسونه
عامه الماضي...
فلماذا لم يقم فاتحة
والقهوة السوداء؟!

يخرج الآن...
والأشجار أشباح،
وعيون السماء مغمضة
والقوانين في مكانها
والأقفاص في رقصتها،
والشتاء لا يمضي سريعاً،
قالوا أنه الربيع
والطفل مازال مغمض العينين
هل هي الأغنية؟!
في الغيب هناك،
يجلس الطفل،
والأضواء تلاشت في الخلف
والفتيات تماوجن
في بيوت الشيخ..
الطفل يرقص،
والباب والشباك
والعصفورة
والفراشة..

وحدها - نبتة البيت تلوح من بعيد!!

العجوزُ

هادئاً كان في جلسته
 علبةُ السجائر / الصديقةُ
 أشياءً أخرى كانت حاضرةً...
 .. يحضرُ الأصدقاءُ
 ترقصُ الموسيقى
 الأشرعةُ التي كان يخيّطها كلَّ صيفٍ
 الأصوات ذات الرنات المرتفعة
 والهادئة
 وجهُ القهوة يرسمُ وجهاً
 يرقصُ الدخانُ على مقربةٍ...
 العجوزُ الآنَ
 حيثُ كان حاضراً
 كان شاباً
 كان جندياً
 كان زوجاً لزوجات خمس
 أطفاله خمسةٌ
 وأصابعه خمسة
 خمسةٌ،
 في المنفضة،
 أعقابُ السجائر...
 التلاميذ الذين كانوا يتعاطون الكلامَ لديه
 - دون قصد -
 خمسةٌ أيضاً.
 قبلَ قليلٍ
 كانت الساعةُ في وجهه
 تقربُ الخامسةُ
 لكنه البابُ، حينَ انصفقَ
 كانت حبيبته خرجت
 إذ دقت الخامسةُ.
 طلةُ الأهل لم تكن كافية
 رغم أنها كانت!
 ورذاذُ التعالي الذي يسقطُ في الشباكِ

كان يسقطُ فيه
بسأم الآن..
أم ثمّة حب
يدعوهُ لانتظارٍ؟!
في كلّ صيف
لابدّ لهذه العناقيد تكبرُ
هل ذلك يحدثُ حقاً؟!
جلسةً في الشبّاك
جلسةً في القلب
ينظرُ في ماذا تُراه الآنَ
كانت الجوريةُ
قي قمة الحمرة
والانحلال
تختبئُ الأمنيةُ
فيه وفيها
وتظلُّ على ركنٍ واحدٍ فقط..
لم يكنْ بانتظار أحدٍ
لكنه - الباب -
يُطرقُ!

رسول والنبي!!

حديث مع النهر

شعر: د. سعيد شوارب

على عتباتِ الحلم بتُّ مُكَدَّساً
وَحَوْفِي على شطِّيكِ يا مصرُ، شاهقُ
أرى النيلَ ظمآنًا إلى النيلِ، مُطِرَقاً
يحنُّ إلى أيامه، وهوَ عاشقُ!
ويذكرُ فأساً في أكفٍّ تخرقتُ
نمتُ تحت عينيها بمصرَ الخوارقِ!!
شداءَ بُتُوورٍ، رُوحَهُ من لُحونها
وغنى «زيادٍ»: من هنا مرَّ «طارقُ» (١)
تقومُ أساطيرُ، وتمضي مواكبُ
ممالكَ مرَّتْ تحتَها، وبيارقُ
ومَوجكِ سَطَرُ هاربٍ من كتابهِ
ونسُجكِ سرُّ خبائثِ الشرانقِ
وأنتَ، صَهِيلٌ قادمٌ من غيُوبهِ
تموتُ خيُولُ دُونِهِ وبَيَـادقُ!!

حنانك... رفقا أيها النيل.. لم يزل

على حزنه في الصمت، والصمت صاعق
تكفكفه عن دمه كبرياؤه

وتدروهم في موج الأسى فهو غارق
يئن أنين النأي، أيام نأيه

إذاجن، أنت من هواها الزنابق!
أوفتتح الموأل، غنت عرائش،

أو التفت، اهتزت إليه الحقائق
تدوب غناء عاشقا، كل نغمة

بها النيل شلال من الغيب دافق
وآه لأيام هواها مسافر

مع الموج، آه من هواها الزوارق
هواها مع الأمواج، تمضي جيبتي

وأبقى هنا، ترعى حشاي الحرائق!!
إذا اغتسلت فجرا، تسأل حاذر

تحمم أفق، واسئت هلت بواشق
ألايا عروس النهر، رفقا بعاشق

يؤرقه نجم على الموج خافق!!
يغار، ولولا خوفه وحيائه

لقام، فلم يطرق على النهر طارق
أبوها ينال الصيّد، وهي تنالني

فليتي مثل الصيّد في الفخ عالق!
وليّتي صيّا، ولي بعض زورق

و«كفر سليمان» من القلب طالق!!⁽²⁾
فأين شفيعي، والهوى خير شافع

يكذب في أناته، وهو صادق!!

جَلَسْتُ إِلَيْهِ، لَا أَرَى كَيْفَ أَبْتَدِي
 وَقَلْبِي تَارِيخٌ مِنَ الْخَوْفِ سَاحِقٌ
 وَحَرَفَانِ خُطًّا فَوْقَ جَدْعِ خَمِيلَةٍ
 لَهَا جَرَسٌ مِنْ لَهْفَةِ الْقَلْبِ نَاطِقٌ
 كَأَن سَنِينِي عُلِّقْتُ فِي غَصُونِهَا
 فَكَلُّ سَنِينِي فَوْقَ رَأْسِي خَوَافِقُ
 كَأَنِّي أَرَى أَمْسَ هُنَاكَ، وَمُصْحَفًا
 بِقَارِبِنَا الْمَرْبُوطِ، وَالظِّلَّ سَاقِقُ
 وَبَعْضُ دَوَاوِينِ، وَأَفْكَارُ قَصِيدَةٍ
 أَحَاوِلُهَا، وَالذَّهْرُ بِالْقَلْبِ رَافِقُ!!

الشاعر: سلامٌ عليكم أيها الشيخ!!
 النيل:!!

لِمَ يُجَبُّ

عَلَى حُزْنِهِ فِي الصَّمْتِ.. وَالصَّمْتُ صَاعِقُ

الشاعر: أَلَا أَيُّهَا الصَّوْفِيُّ، جِئْتُكَ خَائِفًا
 فَمَاذَا جَرَى؟ أَلَصَّمْتُ فِي الشَّطِّ نَاعِقُ
 وَمَا لِلرَّوَابِيِّ خَيْمَ الْحُزْنِ فَوْقَهَا؟
 وَمَا لِلضَّحَى مَاتَتْ عَلَيْهِ الشَّقَائِقُ؟
 وَمَا لَطَرِيقٍ كَانَ فِي اللَّيْلِ مُشْرِيسًا
 تَلْجَلَجَ، وَالتَّائِثُ عَلَيْهِ الْمَفَارِقُ؟
 وَمَا لِمَوَاوِيلِ الْقُرَى وَلِحُونِهَا
 سَكُنْنَ، فَكَلُّ فِي مَآسِيهِ غَارِقُ؟

كَأَنِّي بِشَيْءٍ كَانَ فِينَا فَلَمْ يَعُدْ
 فَوَاحَسَّرَتَا!! هَلْ وَلِيَ الْكَنْزَ سَارِقُ؟
 أَكُنْتَ نَبِيًّا يَحْرُسُ الْوَحْيَ دَرْبَهُ
 فَأَمْسَكَ، فَاَنْسَدَّتْ عَلَيْنَا الطَّرَائِقُ؟
 أَجِبْ أَيُّهَا الشَّيْخُ الَّذِي جَلَّ ذِكْرُهُ
 وَصَلَّتْ بَوَادِيهِ الطَّهَوْرِ الْخَالِئُ!!
 أَجِبْ أَيُّهَا الصَّوْفِيُّ، دَمْعُكَ مُهْلِكُ
 أَجِبْ أَدْمُعِي، صَلَّتْ عَلَيْكَ الْحَدَائِقُ!!
 أَجِبْ طِفْلَتِي تِلْكَ الَّتِي عَنْكَ حَدَّثْتُ
 بِأَنَّكَ سِرْفِي ثَرَى مَصْرَ خَارِقُ!!
 فَإِطْرَاقَةُ الْأَطْيَارِ حَوْلِي مَاتَمَّ
 وَإِطْلَاقَةُ الْبُلُوَى بِرَأْسِي مَطَارِقُ!!
 فَزِمَ شِفَاهَا مُرَّةً فَحُرُوفُهَا دُمُوعٌ عَلَى الْبُلُوَى
 سَكَّوَتْ.. نَوَاطِقُ!!

النَّيْلُ: أُنْتَظَرُ هَذَا؟؟

ش - :إِيْهِ!!

ن - كُنْتُ تَحْتَ بُلْبُلَةٍ!!

فَهَلْ تَجِدُ الْمَوْجَ الَّذِي أَنْتَ عَاشِقُ؟

ش - طِفْتُ فَوْقَهُ.. وَبَلَى!! رِمَامٌ.. طَحَالِبٌ!!

وَمَاتَ بِشَطِئِهِ الْهَوَى، وَالشَّرَانِقُ!!

تَشَوَّقُ مِيَاهِي الْبَهْمَ، وَهِيَ عَوَاطِشُ

فَتَذْكُرُ مَا تَلْقَى بِهَا، فَتَفَارِقُ!

أَتَذْكُرُ فَلَاحاً يَسُوقُ قَطِيعَهُ

وَالنَّارَ مِنْ لَفْحِ الْهَجْرِ سُرَادِقُ!

إذا لحتُ، أَلقتُ في ذراعيَّ شوقها!!

ش- وألقى ذراعَيْه إلى المَوْج سَائِقًا!

ن- لها وَجْهٌ طافَ على النُّهرِ تَجْتَلِي

وَجَسْمٌ جَمِيلٌ فِي الْمَسَرَاتِ غَارِقٌ

يَدَاعِبُهَا الْمَجْدَافُ إِذْ مَرَّ زُورْقُ!!

ويطرقها فحلَّ هواهُ مُـراهِقُ!!

ن - ففي النهر تستلقي، وفي النهر تلتقي

وفي النهار أحيانا، تكونُ الحقائقُ

وتمضي فلا عتبٌ عليها ولا لها

لموعدنا الآتي سُبُوق تعارقُ

ن - أَشَاقُّكَ نُوتِي الْجَنُوبَ مُخَاطِرًا؟

ش - أَجَلٌ، تَغْشَاهُ الْهَمُومُ الصَّوَاعِقُ!

ن- ولیلُ کموَج البحر أرخى سُدُولَهُ!!

ش - وَجَرُّ لَبَانٍ، وَالْهَوَا لَا يُوَافِقُ!!

ن- ولكن هوى مصر، وأفواه صبية

وَرَبُّ إِذَا مَا هَدَّهَ الْمَوْجُ رَازِقٌ!

يسافرُ والأيام، والموج، والمنى

وَيُرَقَّبُ طَيْفَ الْحَبِّ وَالظَّيْفِ مَارِقُ

إِذَا ذُوبَ الْمَوَالُ، أَنتُ شَاطِئِي!!

ش-ألاشدَّ ما يلقي الحبيبُ المفقودُ!

أَجَلْ خَاصٌّ مِثْلَ ذَلِكَ الْعُمْرِ سَيِّدِي!!

وَضُيِّعَ مَوَالٍ، وَضَاعَتْ مَرَازِقُ!

وَإِنِّي لَأَسْتَحْيِيكَ أَنْ أَذْكَرَ الَّذِي

أَرَاهُ عَالِي شَطِّي!!

ش۔ اے۔ لے واثق!!

أَجَلُ أَيُّهَا الصُّوفِيُّ!! أَذْكَرُ قَرْحَنَا

وَشَطَاكَ عَيْدُ رَائِعِ اللَّحْنِ، رَائِقُ!!

نُغَالِبُكَ الشَّطِئِينَ، بَلْ أَنْتَ غَالِبٌ

وَمَوَالِنَا الْمَبْلُولُ بِالطِّينِ شَائِقُ

تَقُومُ أَسَاطِيرُ، وَتَمْضِي مَوَاقِبُ

أَغَارِيدُ رَنَّتْ تَحْتَهَا، وَبِيارِقُ!!

وَإِنْ غَبَّتْ أَضْحَتْ لِلنَّوَاغِيرِ حُسْرَةٌ

وَيُئْتَمُّ!! وَصَمْتُ فِي التَّحَارِيقِ خَائِقُ

فَأَعْوَادُهَا اللَّاتِي جَرَيْنَ جَدَاوِلًا

غَدَتْ فِي هَجِيرِ الصَّمْتِ، وَهِيَ مَشَانِقُ!!

ن - أَسَاطِيرُ مِنْ مَوْجِي دُهورًا تَخَلَّقَتْ

فَصَلَّتْ مَلُوكُ حَوْلَهَا، وَعَمَالِقُ!!

أَضَاءَتْ عَلَى الْوَادِي الْقُلُوبَ فَأَمَنْتُ

بِخَالِقِهَا، وَاللَّيْلُ فِي الْكُونِ غَاسِقُ

شَدَا «بَنْتَوُورُ» مِنْ رُؤَاهَا صَلَاتُهُ!!

ش - وَ«شَوْقِي» وَ«طَه»، وَالْخَفِيُّ الْمَوَافِقُ!! (١)

أَعْدُ أَيُّهَا الصُّوفِيُّ مَجْدًا أَضَاعَهُ

خَلِيلُ جَاهِلٍ، أَوْ دَخِيلُ مَنَافِقُ

ن - لَقَدْ كُنْتُ مَرْتَابًا، وَبِي بَعْضُ رَجَوَةٍ

فَعَادَتْ كَزَعَمِ كَذْبَتِهِ الْحَقَائِقُ!

رَمَوْا فِي دَمِي ضَرًّا، وَقَالُوا ضَرُورَةً

حَشَوْا فِي فَمِي صَخْرًا، وَقَالُوا فَنَادِقُ

فَعَادَتْ صَلَاةُ النَّايِ فِي الشَّطِّ خَالِيًا

إِلَى ضَجَّةٍ، قَامَتْ عَلَيْهَا الْبِنَادِقُ

وعدتُ غريباً بين أهلي مُشرّداً
تبُولُ على وجْهي القرى والخنادق!
فما لمُحِبُّ أصبحَ الشطُّ مَوْعداً،
وليسَ له عِطْرٌ مع الليلِ عَابِقُ!
وما سَارَ والنيلَ الذي كان يشتهي
وما سِرْتُ والقلبَ الذي أنا عاشقُ

بكيّنا!! وصلينا!! وقبَلْتُ رأسَهُ
وقال لبنتي دَمْعُهُ وهو دافِقُ!!:
ن - أخاف على مصرٍ، وفي القلبِ لوعةً
مغاربُ دبَّتْ حولها ومشارقُ
عليكُم سلامُ الله!! كونوا لأجلِها
فكلُّ دعاءٍ يغشِقُ النيلَ صادقُ!!

الهوامش:

- (١) بنتاؤور: شاعر مصري قديم
- (٢) كفر سليمان: إحدى قرى محافظة دمياط على الطرف الشمالي لنهر النيل، وهي بلد الشاعر، وله فيها بيت يباشر الموج، والقرويون يقولون: فلان بيته في الموجة ومن هذه الموجة كانت قصة طفولته المتأخرة، مع بنت الصياد!!
- (١) سوف نرمز بعد ذلك إلى النيل بحرف «ن»، وإلى الشاعر بحرف «ش»، اختصاراً.
- (١) شوقي، هو أمير الشعراء أحمد شوقي بك، و«طه» هو الشاعر على محمود طه، من شعراء المدرسة الرومانسية في مصر.

الأنشطة الثقافية في الكويت، تتميز بالاستمرارية والتنوع، تلك التي تقام في سائر المؤسسات الرسمية، وغير الرسمية، ولقد رصدنا في هذه المحطات عدداً من هذه الأنشطة التي أقيمت في رابطة الأدباء، وفي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وجامعة الكويت، وغيرها خلال الأيام القليلة الماضية.

رابطة الادباء

السفير الألماني يحاضر عن «غونتر غراس» في رؤية جديدة

ألقي السفير الألماني لدى الكويت فيرنر داوم محاضرة عنوانها «غونتر غراس... في رؤية جديدة.. قدمها الأمين العام لرابطة الأدباء الكاتب عبد الله خلف، والذي بدوره قدم لمحة مختصرة عن الأدب الألماني الذي يعرف على أساس مرحلتين: الأولى يطلق عليها مرحلة الأزدهار الذهبي الأول من العام 1150 حتى العام 1250 ميلادية ويطلق على شعراء هذه الفترة «الميني سنجر» ثم جاءت الفترة الانتقالية من العام 1250 حتى العام 1750 لنتقل الشعر إلى الطبقة الوسطى، وكان الأدب الرمزي الذي كان يحكي على لسان الطيور والحيوان هو الأكثر رواجاً وانتشاراً مع استخدام الخطابة والشعر والقصة على نمط حكايات الليلة وومنة واستطرد خلف أن المرحلة الثانية من العام 1750 حتى العام 1850

ميلادية جاء فيها العمالققة في الفن والأدب مثل جوته وبيتهوفن وكنط وغيرهم كما انتشرت حركة التنوير والإصلاح في ألمانيا لنعم أوروبا كلها.

وتحدث فيرنر داوم عن الأدب الألماني بصفة عامة، مؤكداً أن بداية استخدام اللغة الألمانية لا يمكن تحديدها بفترة محددة، وأن الأدب الألماني يعود إلى الفتوحات، وعصر انتهاء الإمبراطورية الرومانية، وقبل إقامة الدولة الوطنية وبعد انتقال مفهوم الإمبراطورية من مدينة روما إلى البلدان المجاورة، وكانت وقتها اللاتينية هي المستخدمة في كتابة المخطوطات، وأن التطورات الأدبية في ألمانيا كانت تنتقل من مكان إلى آخر، كما أن الشعر لم يختلف في أوروبا من مكان إلى آخر إلا من الناحية اللغوية واستطرد في أن الأدب في أوروبا بدأ شعرا كما هو الحال في العالم العربي، ثم انتقل بعد ذلك ليشمل الرواية وغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، وكان ذلك في القرن السادس عشر، وهذا التعبير فتح الأبواب أمام ظهور الأدب الحديث، وقدم المحاضر ملخصاً لحياة الأديب الألماني غونتر غراس الذي حصل على جائزة نوبل في الأدب عام 1999، وهو الذي وضع كتابه الأول وكان عمره وقتها 31 عاماً، كما تحدث المحاضر عن روايته «طبل الصفيح» والتي دارت أحداثها خلال الحرب العالمية الثانية.

رابعة الادباء

ختام الموسم الثقافي للرابطة بالشعر والتكريم

واختتمت رابعة الأدباء موسمها الثقافي بأمسية شعرية. وحفل وزعت فيه الشهادات التقديرية على المشاركين في الموسم الثقافي بإقامة الندوات، والمحاضرات، والامسيات الأدبية.

وقدم الأمسية الشعرية الكاتب الشاب يوسف خليفة وشارك فيها كل من الشعراء خالد الشايجي ونشمي مهنا، ومحمد المغربي، ألقى في البداية الأمين العام للرابطة الكاتب عبد الله خلف كلمة شكر فيها كل من ساهم في انجاح هذا الموسم الثقافي عن طريق العمل التطوعي أو المشاركة الفعلية في الأنشطة، مشيراً إلى دعم

الشيخة باسمه المبارك الصباح على ما قدمته من دعمين مادي ومعنوي لنادي المبدعين الجدد.

ثم قراءة الشاعر محمد المغربي عدداً من القصائد التي تراوحت بين الوجدانية والعاطفية والوطنية، ليبدأ بقصيدة قربها التي ألهاها بمصاحبة عزف منفرد على آلة العود للفنان فيصل المغربي، ثم قرأ قصيدة أوراق الملك بكل ما تضمنته من صور شعرية متوهجة بالإضافة إلى ما أنشده الشاعر نشمي مهنا من قصائد عامرة بالرؤى الإنسانية التي تؤكد على امتلاك الشاعر لأدواته الفنية خير امتلاك كي يقرأ قصيدة نثرية عنوانها «الرمال الأولى» وقصيدة أخرى عنوانها «غوايات» وتوالت القصائد «لفقراء خبثاء» وأحلام جثة خائنة وقصيدة شعبية عنوانها مدخل واختتم مهنا قصائده بواحدة عنوانها «هبوط من سطح الحلم».

وجاء دور الشاعر خالد الشايجي الذي قدم قصيدة طويلة عنوانها «مرشح» أشار فيها إلى ما يتعين على أي مرشح أن يقدمه من يمثلته في حال فوزه في الانتخابات، ولا ينسى العهود التي قطعها على نفسه أمام منتخبه حال فوزه، وإلا يقدم مصلحته الشخصية على المصلحة العامة.

رابطة الادباء

توزيع الجوائز على المشاركين في مسابقة «الإبداع يموت بالمخدرات

استضافت رابطة الأدباء التظاهرة الثقافية التي اقامتها اللجنة الكويتية لمكافحة التدخين بالتعاون مع صندوق إعانة المرضى، والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب تحت شعار الإبداع يموت بالمخدرات ولقد تم في الحفل توزيع الجوائز وشهادات التقدير على الفائزين في هذه مسابقة الشعر والقصة القصيرة، وبهذه المناسبة ألقى مدير إدارة الثقافة والفنون الروائي طالب الرفاعي كلمة أوضح فيها أن محاربة آفة المخدرات من الأمور التي تحتاج الكثير من الجهد المخلص على مستوى الفرد والمؤسسات، وأن

مجال الإبداع والفن هو أحد أهم هذه المجالات، وأكد الدكتور خالد الصالح في كلمته على أهمية مرحلة الشباب لدى المجتمعات والشعوب منوها إلى دور الأدب والابداع في القضاء على الفراغ لدى الشباب ومن ثم القضاء على آفة المخدرات.

وألقت الأديبة ليلى العثمان كلمة تمهيدية حول فن كتابة القصة القصيرة، بالإضافة إلى قراءة في نصوص القصص الفائزة، مشيرة إلى الأضرار الجسيمة التي تصيب المجتمعات جراء إدمان الشباب للمخدرات، وقالت إن القصص التي قرأتها تبشر بالخير وتؤكد على وجود مواهب واعدة تحتاج إلى الرعاية، واستطردت في أن أول ما لفت انتباهها الحضور النسائي في المسابقة، الذي كان واضحاً بشكل كبير، مما يدل على أن البنات في معظم الأحيان يلجأن إلى تسخير أوقاتهن في القراءة والاطلاع، ولديهن الحافز لاثبات الذات.

وفازت بالمركز الأول في المسابقة قصة «حكاية مدمن» لشيماء محمد بد الله، والثاني فازت به قصة «على أبواب التوجه» لحواء علي حاجية، والثالث لقصة «قاتل الجسد» لنوف مبارك محمد العماري، والرابع لقصة «الغيبوبة» لأمل مالك خالد المطيري والخامس لقصة «نهاية الرجل الزائف» لآلاء علي حاجية، والمركز السادس لقصة «المخدرات» لاسماء مشعان المطيري، والسابع لقصة «إذا فات الفوت لا ينفع الصوت» لعادل عبد لعزیز باقر والثامن لقصة «وغاب بدر السماء» البدر عبید مزید العازمي، والثامن مكرر حصلت عليه قصة بالإيمان نقضي على الإدمان لمريم جلال أحمد.

رابطة الادباء

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

مهرجان «صيف ثقافي» الموجه للأطفال والناشئة

أقام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ضمن أنشطته الموجهة للطفل مهرجان «صيف ثقافي» في مركز عبد العزيز حسين الثقافي متعمنا العديد من الفعاليات والدورات التدريبية للناشئة ومنها دورة الصحافي الناجح، ودورة الحاسب الآلي ودورات صديق العالم بالاضافة إلى برامج في اللغة الانجليزية وأخرى في الرسم والاشغال الفنية الأخرى، ورش فنية

متنوعة.

وتحدث الأمين العام، لمساعد للشؤون المالية والادارية والهندسية في المجلس عبد الهادي العجمي في حفل الافتتاح عن أهمية هذا المهرجان في صقل مواهب الشباب والناشئة لأن الأبناء هم ذخيرة الكويت والايال القادمة .
كما تحدث مدير إدارة الثقافة والفنون في المجلس طالب الرفاعي عن الدور الذي يقوم به المجلس الوطني في تبني المواهب والواعدة ورسم ملامح شخصية ناجحة تبشر بمستقبل طيب .

رابطة الادباء

جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أمناء المؤسسة اجتمعوا لبحث فعاليات دورة «بن زيدون»

بمناسبة التنسيق لاقامة دورة «ابن زيدون» خلال العام المنقبل في اسبانيا اجتمع رئيس جائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الشاعر عبد العزيز البابطين والأمين العام للجائزة الكاتب عبد العزيز السريع، وعدد من الأمناء والاعضاء، وذلك في فندق دبليو ماريوت، من أجل التباحث والتشاور في الفعاليات والانشطة التي ستقدمها الجائزة خلال هذه الدورة وأنجح السبل التي على اساسها ستقام ندوة الحوار العربي الغربي المشترك، ولقد شارك في الاجتماع الدكتور محمود علي مكي والدكتور بدر مونتائب الاستاذ في جامعة مدريد المستقلة والمستعرب الاسباني، بالإضافة إلى حضور الدكتور فرحان نظامي مدير مركز اكسفورد للدراسات الاسلامية والدكتور محمد الرميحي، وعبد العزيز جمعة.

الدكتورة ليلى السبعان تحاضر عن اللغة العربية في ملتقى آفاق الأدبي

حاضرت الدكتورة ليلى السبعان ضمن فعاليات ملتقى آفاق الأدبي في مقر جريدة آفاق الجامعي في جامعة الكويت بمنطقة الشويخ، ولقد تحدثت السبعان في محاضرتها عن العديد من المحاور المتعلقة باللغة العربية الفصحى والسبل المثلى لدعمها، والنهوض بها، ومن ثم المحاولة الجادة في مواجهة الصعاب التي تعترض طريق انتشارها بين فئات المجتمع، كما أشارت المحاضرة إلى أهم الأبحاث التي تناولت اللغة العربية، واللهجات المحلية، مؤكدة أن لغة الإعلام المعاصر تتميز بالخلط ما بين الفصحى والعامية، مشيرة إلى أن فصحي العصر أصبحت منتشرة في العالم العربي، وفي الوقت نفسه ترتبط بعلاقة ثنائية مع بقية اللهجات العربية الأخرى.

واستطردت السبعان في أن اللهجات تتأثر بعوامل عدة منها الجوار والاقتصاد والاحتكاك بالمجتمعات وغيرها.

هذا وستقوم البيان نص المحاضرة في العدد المقبل ان شاء الله.